

LE CONTE FANTASTIQUE

DANS LE

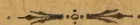
ROMANTISME FRANÇAIS

THÈSE DE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

JOSEPH H. RETINGER



[Thèse PARIS]

BERNARD GRASSET, ÉDITEUR

7, RUE CORNEILLE, 7

1908

LE CONTE FANTASTIQUE

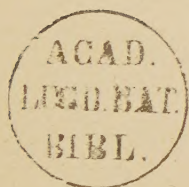
DANS LE

ROMANTISME FRANÇAIS

THÈSE DE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR



JOSEPH H. RETINGER



PARIS

BERNARD GRASSET, ÉDITEUR

7, RUE CORNEILLE, 7

1908

Le Conte Fantastique

Dans le romantisme français

INTRODUCTION

Cette étude sur le conte fantastique dans le romantisme français n'est qu'une partie d'un long travail que j'ai entrepris sur le fantastique dans la littérature universelle des XVIII^e et XIX^e siècles. Il n'existe pas, du moins à ma connaissance, d'ouvrage général sur ce sujet. Il y a bien un certain nombre de monographies et de critiques particulières, mais personne encore n'a fait un travail d'ensemble sur le fantastique, dans la littérature d'aucun pays.

Pour éviter de me disperser et pour ne pas me laisser entraîner trop loin, j'ai été contraint de bien

limiter le terrain que je me propose d'explorer ici: Je prends le mot « romantisme » uniquement dans le sens chronologique, pour désigner la période qui va de 1820 à 1850 environ, et je n'ai pas voulu m'étendre à parler des contes et des conteurs qui, tout en subissant plus ou moins l'influence romantique, appartiennent déjà à une autre génération.

D'autre part, l'objet principal de mon étude, le conte fantastique, ne doit pas être confondu avec les « contes de fées ». Sans doute, il y a de grandes ressemblances, des pointes de contact entre ces genres, qui reposent tous deux sur le merveilleux — et aussi bien, il m'arrivera quelquefois de parler du conte de fées — mais ils ne doivent pas être pris l'un pour l'autre, car leur origine, leur développement, leur but sont différents.

Le conte de fées prend sa source dans un sentiment religieux, se manifestant dans une âme *soumise* à la religion, et prête à accepter l'autorité de puissances supérieures — considérées généralement ici comme favorables et propices — le conte fantastique, au contraire, a son origine dans une âme

révoltée, fière de sa propre force et qui lutte contre ces puissances supérieures en s'alliant à d'autres forces surnaturelles, le plus souvent mauvaises.

Il en résulte que le conte de fées est serein, poétique, gracieux, doux comme le ciel du Midi, qui le voit naître, tandis que le conte fantastique est plus volontiers cruel, sauvage, effrayant et froid comme les rochers du Nord d'où il vient.

C'est le romantisme qui a introduit le fantastique dans la littérature française, l'a traité comme un genre particulier et lui a imprimé son caractère original. Après le romantisme, le conte fantastique se mêle à d'autres genres littéraires, et se modifie dans son fond par l'introduction d'un élément nouveau : tout d'abord nous avons vu agir sur la destinée humaine des personnages merveilleux qui avaient conscience de leur volonté ; désormais nous allons voir paraître des forces naturelles, aveugles, inconscientes d'elles-mêmes, et obscures pour l'auteur.

Le conte fantastique dans le romantisme français est quelque chose de bien délimité, un tout distinct qui mérite une étude particulière.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

CHAPITRE PREMIER

L'origine du conte fantastique

I

Ce qui frappe le plus au premier abord dans le romantisme et semble le distinguer de la littérature antérieure, c'est le retour vers le moyen âge. Les premiers romantiques, dès les débuts, n'hésitent pas à désigner le réveil de ce passé oublié comme le point le plus important de leurs théories. Déjà M^{me} de Staël déclare que « le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne, pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme... On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui

tient de quelque manière aux traditions chevaleresques » (1). Et Henri Heine, dans le livre même où il essaie de réfuter les opinions de M^{me} de Staël sur l'Allemagne, dit à peu près la même chose et presque dans les mêmes termes : « Mais qu'était l'école romantique en Allemagne ? Elle n'était rien que le réveil de la poésie du moyen âge, telle qu'elle se manifestait dans ses « lieder », sa sculpture et son architecture, dans l'art et la vie. La poésie dans tous ces vers du moyen âge est marquée toujours d'un trait caractéristique, par quoi elle se distingue de la poésie des Grecs et des Romains. C'est par rapport à cette différence que nous nommons la première école romantique et la seconde classique » (2). Presque tous leurs contemporains répètent les mêmes idées, à l'exception de Sten-

(1) *De l'Allemagne*, II^e partie, commencement du chapitre XI.

(2) *Die Romantische Schule*, Edition Cotta, p. 158.

« Wess war aber die romantische Schule in Deutschland ? Sie war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestiert hatte. Die Poesie in allen diesen Gedichten des Mittelalters tragt einen bestimmten Charackter wodurch sie sich von der Poesie der Griechen und Romer unterscheidet. In Betreff dieses Unretschieds nennen wir erstere die romantische und die letztere die klassische Schule. »

dhal, bien entendu. Seulement, peu à peu, en étudiant plus profondément cette école et surtout en observant ses conséquences, on est arrivé à une définition plus pénétrante, discutable cependant, que M. Brunetière a cristallisée quand il a dit : « le *romantisme* c'est, avant tout, en littérature et en art, le triomphe de l'individualisme, ou l'émancipation entière et absolue du Moi » (1). Quoi qu'il en soit, il est facile de constater que le goût du moyen âge a poussé des racines bien profondes dans le romantisme, qu'il a exercé sur les débuts de cette période une influence énorme, et qu'il en fut un des traits les plus remarquables et les plus importants.

Tous les écrivains de cette époque subissent la puissance du moyen âge. Les grands esprits l'aiment et l'estiment, mais ils l'arrangent suivant leurs besoins et leurs volontés ; les petits l'adorent, le suivent aveuglément et voient en lui le terrain le plus propice à leurs talents. Les plus forts pénètrent jusqu'à son âme, les plus faibles s'arrêtent à

(1) *Manuel de l'histoire de la littérature française*. Paris, Delagrave, 1898, p. 421.

ses côtés superficiels, se laissent séduire par ses aspects les plus saillants et les plus colorés.

On s'éprit de ces troubadours, de ces rossignols, qui chantent la vaillance et l'amour passionné des chevaliers bardés de fer, la foi naïve et mystique enclose dans les cloîtres blancs et tranquilles. Et l'on aima ces puissantes cathédrales gothiques, vastes et ténébreuses, entourées de cimetières, où pendant les nuits éclairées d'un triste rayon de lune, les sorciers et les esprits célébraient leurs cérémonies macabres. Les revenants et les spectres sont devenus une hantise, la magie et les sciences occultes ont fourni une matière neuve et passionnante.

Nous sommes en plein pays fantastique.

Et la terreur et la superstition deviennent maintenant « une source inépuisable des effets poétiques » (1) où peut s'exercer l'imagination des artistes.

Si quelques-uns seulement ont été touchés par l'élévation sublime de l'âme du moyen âge, tous,

(1) M^me de Staël. *De l'Allemagne*, 2^e part., chap. XIV.

et ceux mêmes qui ne pouvaient en comprendre le vivifiant caractère, pouvaient du moins être sensibles à la frayeur ténébreuse, à la mélancolie des lointains. Et cela avec d'autant plus de force que le fantastique a un pouvoir universel ; tout homme, en effet, n'a-t-il pas goûté les contes émouvants des vieilles nourrices, subi l'attrait de l'incompréhensible peur nocturne ?

On se plaisait à développer ces thèmes horribles qu'avaient interdits les sages règles classiques. Les fades bienséances durent céder la place à la libre fantaisie, la raison détrônée dut se mettre au service de l'imagination. En ce temps de rébellion, les jeunes romantiques voulaient à tout prix se distinguer des classiques, et « épater les bourgeois », les « Philistins ». C'est pourquoi ils portent des gilets rouges, se drapent dans des « cappas » espagnoles, se vêtent de costumes empruntés à tous les siècles et à tous les pays. C'est pour cela aussi qu'ils écrivent ces histoires terrifiantes qui font se hérissier les cheveux et qui glacent le sang dans les veines du citoyen paisible.

Les atrocités des luttes civiles, la Terreur, les

périls des guerres extérieures, les malheurs de la France et ses triomphes baignés de sang, n'ont point passé non plus sans laisser des traces ineffaçables dans les esprits. « Tous avaient entendu parler dans leur enfance des événements terribles de la Révolution, ils avaient vu l'Empire, ils étaient fils de héros ou de victimes, leurs mères les avaient conçus entre deux batailles et le canon avait salué leur entrée au monde... Tout leur entourage leur paraissait prosaïque, matériel, terne (1). » Ils avaient maintes fois entendu les vétérans raconter leurs aventures de guerres, mêlées d'épisodes extraordinaires et d'étranges hantises. Quand la nuit est venue dans le bivouac établi à la hâte sur le champ de bataille, le soldat, brisé de fatigue et de besogne sanglante, conserve dans ses oreilles les cris des mourants ; les rictus des agonisants demeurent dans son regard ; autour de lui, il sent l'ennemi qui rôde et guette l'instant d'une revanche ; alors une frayeur folle s'empare

(1) G. Brandès. *L'Ecole romantique en France*, trad. par A. Topin. Paris, Berlin 1900, p. 8.

des plus intrépides, et devant eux surgissent des êtres surnaturels. C'est là, dans ce décor si propice, que naissent beaucoup de légendes merveilleuses. Et depuis *Inès de las Sierras* de Charles Nodier jusqu'à la *Conversation entre onze heures et minuit* de Balzac, c'est une suite ininterrompue de récits fantastiques.

Tels étaient l'état d'âme et les sentiments des jeunes Français vers 1825. Les théories des critiques, les influences étrangères, allemandes ou anglaises, devaient faire le reste : la tâche était facilitée, et l'assaut fut formidable.

Walter Scott, l'écrivain le plus populaire de ce temps, écrit dans la *Revue de Paris* en 1829 (1) : « De tous les sentiments auxquels peut s'adresser le romancier pour jeter de l'intérêt dans une fiction, il n'en est aucun qui semble devoir mieux le servir que l'amour du merveilleux. Ce sentiment est commun à tous les hommes... Cette croyance elle-même, qui peut être poussée jusqu'à la superstition

(1) *Revue de Paris*, 1829, t. 1. « Du merveilleux dans le roman », p. 25.

la plus absurbe, a son origine non seulement dans les faits sur lesquels notre religion se fonde, mais encore dans la nature même de l'homme. Tout nous rappelle sans cesse que nous ne sommes que des voyageurs sur cette terre d'épreuves, d'où nous passons dans un monde inconnu, dont l'imperfection de nos sens ne nous permet pas d'apercevoir les formes et les habitants. »

D'autre part, Philarète Chasles, la même année, dans la même revue, essaie de montrer que le merveilleux est un sujet nouveau, et digne de séduire les écrivains d'alors (1) : « Il nous faut aujourd'hui pour stimuler notre langueur, du merveilleux et non du comique. Dans un siècle si positif, tout est convenu d'avance... Tout s'exécute par un mécanisme dont la combinaison est connue, dont les résultats sont prévus.

« Aussi, voyez-vous comme l'imagination humaine avec son besoin d'indépendance, échappe à ces habitudes régulières. Elle suit cette civilisation

(1) *Revue de Paris*, 1829, t. II. « Panurge, Falstaff et Sancho », p. 237.

positive qui la presse de tous les côtés et va se réfugier, dès qu'elle le peut, dans une sphère idéale et merveilleuse. La littérature et les arts deviennent fantastiques. On voit, par une étrange anomalie, une population scientifique revenir aux contes des fées, admirer les arabesques poétiques de Gozzi, s'éprendre pour les visions de terreur inventées par Georges Lewis et Hoffmann, etc. »

Il faut remarquer, en outre, que les critiques et les théoriciens n'avaient jamais eu une influence plus grande qu'alors. Le romantisme était en France, chez beaucoup d'esprits éclairés, un mouvement conscient et voulu. Un historien anglais du romantisme, M. William Lyon Phelps, n'hésite pas à dire que la différence la plus frappante entre le mouvement romantique en France et en Angleterre réside en ceci que, en France, le mouvement était conscient (1). Il semblait aux jeunes écrivains que

(1) « The Beginning of the English Romantic Movement. A study in eighteenth Century literature ». Boston, 1907, p. 5. « The most striking difference between the Romantic movement in France and in England, is that in the former country the movement was *conscious*. »

la littérature française fût en décadence, et il la voulaient renouveler en s'inspirant de ce qu'il y avait de plus brillant à cette époque, des deux littératures qui étaient alors à leur plus haute période : la littérature anglaise et la littérature allemande. Dans l'une et dans l'autre, les contes, les histoires et les romans merveilleux jouaient un rôle très considérable, et formaient tout un genre à part, très riche et très apprécié. Sans doute la France avait été la première à introduire dans la littérature le conte fantastique avec *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte. Cependant c'est à l'étranger, et particulièrement en Allemagne, qu'oublié dans son pays d'origine, ce genre se développa et gagna un terrain de plus en plus vaste.

Oui, le *Diable amoureux* (1772) a été le premier conte fantastique proprement dit, car toutes les autres œuvres semblables, le *comte de Gabalis* (1681) de l'abbé de Montfaucon de Villars par exemple, ou le *Monde Enchanté* (1694) de Baltazar Bekker sont seulement (comme les sous-titres l'indiquent) ou des « entretiens sur les sciences secrètes », ou « l'examen des communs sentiments

touchant les esprits, leur nature, leur pouvoir, leur administration et leurs apparitions et touchant les effets que les hommes sont capables de produire par leur communication et leur vertu ». C'est chez Cazotte que, pour la première fois, l'intrigue se déroule dans un décor fantastique et lui est unie intégralement avec la collaboration importante des forces de l'Au-delà.

C'est une belle œuvre que celle de Cazotte ; tout en conservant les bonnes qualités du XVIII^e siècle, une langue parfaite, du charme et de la grâce répandus autour des personnages, l'auteur sait admirablement mêler à la vie réelle l'imprévu et le fantastique. Qu'elle est exquise la psychologie humaine de Biondetta, de ce Belzébuth, dont rien dans la réalité ne trahit l'origine, et qui n'est qu'une femme aimante et passionnée. Timide et triste au début, tant qu'Alvar ne lui prête aucune attention, dès qu'elle devine en lui l'amour naissant, elle devient plus pressante, plus enflammée ; on voit qu'elle aime par-dessus tout cet Alvar, jeune homme peu perspicace, mais très brave et honnête, qui ne succombe aux tentations qu'après

un long combat. Cela est très joli, et cela est très vrai, encore que « fantastique ». Le *Diable Amoureux* est le premier roman fantastique. C'est aussi un des premiers romans psychologiques dans le sens le plus strict du mot, car les rares apparitions hideuses des diables n'y sont qu'un ornement dans une manière qui rappelle les tableaux des primitifs. J'incline donc à croire que Gérard de Nerval pensait juste quand il disait : le « *Diable Amoureux* est un des chefs-d'œuvre de notre littérature. De même que Lesage a créé le roman de mœurs, et Rousseau le roman fantastique, et nous a valu la gloire d'avoir devancé les étrangers dans ce genre, que Lewis, Mathurin et Hoffmann ont illustré après lui » (1), néanmoins, dis-je, son influence directe a été très petite en France ; mais comme il a été l'un des maîtres les plus adorés d'Hoffmann (2), il inspira ainsi par une voie détournée les imaginations françaises.

(1) Dans la notice sur Cazotte qui précède l'édition du *Diable Amoureux*, Ganivet, 1845, p. 1.

(2) Cf. G. Ellinger, *E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und Seine Werke*. Leipzig, 1894, p. 36.

II

En Allemagne le merveilleux existait déjà depuis de longues années. Consacré par Goethe, Schiller et les plus grands écrivains, il se développa rapidement et, vers le commencement du xix^e siècle, nous voyons une dizaine d'auteurs — quelques-uns de premier ordre — qui n'écrivent que des contes ou romans fantastiques. Bientôt ils se divisent en deux camps, et créent deux genres bien différents. Les premiers avec Tieck et surtout avec Jean-Paul Richter croient que pour parler de l'inconnu, pour présenter les choses qui ont rapport avec l'Au-delà, il faut donner aux récits un cadre et un entourage surnaturels ; les idées leur paraissent impressionnantes quand elles sont exprimées par une bouche *qui n'est pas humaine*, dans des conditions invraisemblables. Le décor où elles se meuvent doit mettre le lecteur dans une disposition qui sera plus en harmonie avec le sujet. Le conte fantastique n'est qu'un prétexte à développer des théories et des systèmes philosophiques ; mais de cette

façon, il devient un mélange étrange de grotesque, de merveilleux et de rêverie métaphysique. Les créations hybrides ne peuvent plaire que rarement ; si cela pouvait amuser la mentalité germanique, habituée à cette continuelle tension d'esprit et à ces digressions interminables, pour les Français ce genre devenait inintelligible et, disons le mot, ennuyeux. L'esprit latin se plaît surtout à des œuvres bien conçues et bien ordonnées, il est classique dans la technique et la composition, et cela, chez les romantiques eux-mêmes ; rien ne fait tant défaut au groupe de Jean-Paul que ces qualités. Ajoutons que ces digressions touchent bien des fois à des questions qui ne peuvent intéresser que des compatriotes : réfutations d'auteurs allemands, manifestations du patriotisme, philippiques flamboyantes contre la littérature française du XVIII^e et du commencement du XIX^e siècle à qui l'on reproche de tuer l'individualisme allemand. Enfin l'action et le récit de Jean-Paul et de ses disciples étaient sans cesse entremêlés d'allégories et de symboles ; l'intrigue même était parfois un symbole des plus inintelligibles, contraire à la

clarté et à la netteté qu'on aime en France. A cause de ces défauts, les contes fantastiques de ce groupe, quoique traduits en français, — comme du reste toutes les œuvres allemandes de cette époque, — n'ont pas exercé d'influence importante sur les écrivains français.

Tout opposé est le cas d'Hoffmann. En le citant, je parle aussi de tout un second groupe d'auteurs, beaucoup plus nombreux que les premiers, et dont quelques-uns sont encore aujourd'hui bien connus et souvent réimprimés : c'est Chamisso, Français d'origine, qui a créé le type inoubliable de Pierre Schlemihl, « l'homme qui a perdu son ombre ». C'est aussi un Français d'origine, La Motte-Fouqué, le charmant auteur de *l'Ondine*, c'est Nowalis, c'est le bizarre Archim d'Arnim, et beaucoup, beaucoup d'autres. Mais Hoffmann, bien qu'il ne fût pas chronologiquement le premier, n'a pas été seulement le plus grand d'entre eux ; il a repris et remanié avec un talent et une force cent fois supérieurs, tout ce qui existait avant lui et, après lui, il n'a laissé que des imitateurs plus ou moins adroits.

Jamais il ne force l'attention du lecteur par de

longues observations sur toutes sortes de sujets ; jamais il ne se propose dans son œuvre de démontrer une thèse. Sa seule philosophie, purement artistique, est celle qui découle tout naturellement ou qui est suggérée à l'esprit du lecteur par le développement même de l'intrigue. Son conte n'est qu'un conte et rien de plus.

Mais Hoffmann a une individualité bien nette, qui perce au travers de son œuvre, et qui fait que, tout en contant des histoires imaginaires, il se raconte lui-même et toujours. Le chef d'orchestre Kreissler, c'est Hoffmann ; et c'est Hoffmann encore, le pauvre jeune homme maladroit du *Pot d'Or* ; quand il décrit les malheurs du musicien génial et méconnu, de l'artiste qui, ne pensant qu'à son œuvre, oublie le monde entier, et quand il se plaint de la malveillance du bourgeois « philistin » et du mauvais sort qui poursuit toujours ses personnages, Hoffmann ne fait que réciter sa propre vie. C'est un individualiste. D'autre part, tout en racontant les histoires les plus extraordinaires et les plus fantastiques, il ne tombe jamais dans le grotesque ni dans un ridicule digne tout au plus de Guignol. Il n'évoque pas

dans ses visions des « têtes de chameaux horribles autant par leur grosseur que par leur forme, avec des oreilles démesurées » (1), des scorpions, des serpents, des monstres dégoûtants ; mais, par une description tranquille et savante, par une atmosphère étrange qu'il crée autour de son action, par l'épouvante et la frayeur qui se développent toujours en augmentant d'intensité, il obtient les mêmes effets, bien mieux qu'avec ces épouvantails hideux. Par là « il a été le grand rénovateur d'un genre qui n'avait pas varié ses formes depuis le moyen âge, même dans le Faust. Il a épuré le fantastique en le séparant du merveilleux » (2).

Et chose curieuse, dans ses contes merveilleux même, il a toujours grand soin d'être réaliste. La plupart sont écrits sous l'influence d'une observation directe. Malgré son goût fantaisiste, il regarde et note minutieusement tout ce qui l'entoure et, par exemple, ses descriptions des cafés et des

(1) Description de l'apparition du Belzébuth chez Cazotte : *Le Diable amoureux*.

(2) M^{me} Arvède Barine. *Les névrosés*, Paris, Hachette, p. 3, l'étude sur Hoffmann.

théâtres, ses portraits de vieillards méchants et avarés sont des chefs-d'œuvre d'art réaliste (1). Ainsi, lorsqu'il trouvait dans une légende ou dans une chronique quelque personnage qui le tentait et qu'il ne pouvait pas évoquer exactement, il lui prêtait simplement les traits et la ressemblance de l'un de ses familiers. Enfin, chez personne l'amour de l'art n'a été poussé aussi loin, n'a été si complet, si sincère que chez Hoffmann. C'est de lui qu'on pourrait dire en toute justice qu'il vivait pour l'art et qu'il est mort pour lui. Toute sa vie en a été pleine, tous ses malheurs ne venaient que du trop grand amour qu'il lui portait. Hoffmann fut le martyr de son culte. C'est pour cela qu'il obtint en France une grande sympathie, bien compréhensible à un moment où l'on admirait tant Chatterton, malheureuse victime d'une passion exclusive pour l'art.

D'ailleurs, il y a une chose qui naturellement devait plaire aux Français : c'est qu'Hoffmann était

(1) Cf. Ellinger, *op. cit.*, p. 173.

lui-même grand admirateur de la France (1) aussi bien que du moyen âge.

Non seulement il trouve parfois des sujets de contes dans les anciennes chroniques, mais encore il se plaît à décrire la vie des bourgeois, des artistes et des artisans d'antan (*Meister Martin, M^{lle} de Scudéry*, etc.) et il réussit avec maestria.

Enfin, Hoffmann présente pour les romantiques français une synthèse de tout ce qu'ils voulaient voir en Allemagne. C'est-à-dire un art véritable des sujets neufs, une imagination incomparable, beaucoup de talent, autant que de sensibilité et une vie malheureuse vouée à l'art.

Tout de suite on s'éprit de lui en France. Presque en même temps apparurent quatre de ses traductions (voir appendice I), une grande quantité d'études sur lui dans toutes les revues, et tous les écrivains ne chantaient que la gloire d'Hoffmann.

Ce fut une vogue et un succès inouïs ; il suffit de dire que, jusqu'à présent encore, il est beaucoup

(1) Il écrit une histoire qui se passe en France à l'époque de Louis XIV sous le titre de *M^{lle} de Scudéry*.

plus connu et aimé en France qu'en Allemagne. — Heine disait que sa poésie « est une maladie » et Goethe maudissait (en 1827) les œuvres « morbides de ce malade ». Ici tous étaient ses admirateurs sincères et déclarés et tous étaient de l'avis de Balzac quand parlant d'Hoffmann il l'appelait « ce porteur de trésors inconnus, ce pèlerin assis à la porte du Paradis, ayant des oreilles pour écouter les chants des anges et n'ayant pas de langue pour les répéter, agitant sur les touches d'ivoire des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine et croyant exprimer la musique du ciel à des auditeurs stupéfaits » (1).

Les récits fantastiques de l'Angleterre ont leur origine directe dans le moyen âge.

Dans la première partie du XVIII^e siècle vivait en Angleterre un très riche et très intelligent amateur et littérateur, Horace Walpole. Il s'éprit de la beauté du gothique, le propagea partout et, enfin, se fit bâtir une villa à Strawberry Hill dans ce style. Installé là, il ne pensait qu'au gothique, en était

(1) Dans la préface de *Gambara*.

obsédé même dans ses rêves. Il entrevit en songe toute une histoire qui se passe dans un château moyenâgeux plein d'escaliers dérobés, de trappes, d'oubliettes, etc... Ce rêve devint le célèbre roman *The Castle of Otranto* (1764) (1). Le succès de ce roman fut énorme et tout de suite il fut suivi de nombreuses imitations, dont la meilleure est celle de Clara Reeve, sous le titre *Champion of Virtue* (1777). Ensuite ce fut M^{me} Anne Radcliffe (1764-1823) qui mit ce genre au point culminant du succès. Entre les années 1789 et 1797, elle a lancé cinq

(1) La véracité de ce fait nous est prouvée par une lettre de Walpole au Rev. W. Cole (March 7, 1865) « Shall I ever confess to you what was the origin of the romance ? I waked one morning in the beginning of last June, from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head like mine filled with gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic head in armour. In the evening I sat down, and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate ». — (Est-ce que je ne vous ai jamais confié quelle est l'origine de ce roman ? Je me suis réveillé un matin vers le commencement du mois de juin dernier, d'un rêve, dont tout ce que je pouvais me rappeler c'était de m'être vu dans un château ancien (un songe tout à fait naturel pour une tête pleine d'histoires gothiques comme la mienne) et d'avoir vu au-dessus de la rampe d'un grand escalier, une tête gigantesque dans un casque de fer. Le soir je me suis assis et j'ai commencé à écrire, sans savoir, pas le moins du monde ce que j'avais l'intention de dire ou de relater).

romans qui ont fait dans le monde un bruit considérable et reçu partout un accueil chaleureux. C'étaient *The Castles of Othelin and Dubayne* (1789), un ouvrage prématuré et encore très médiocre, ensuite *A Sicilien Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), et les plus fameux *Mysteries of Udolpho* (1795) et *The Italien* (1797). Ils furent lus par tout le monde, célébrés par les plus grands artistes, comme Byron, Shelley et même Goëthe. Ce sont des histoires absolument abracadabrantes, où se multiplie à l'infini la quantité déjà suffisante des cachettes du *Château d'Otranto* ; l'action y devient on ne peut plus embrouillée et pleine de mystère. Mais à la fin tout s'explique d'une façon naturelle, je n'ose pas dire possible. C'est le surnaturel expliqué, c'est-à-dire que des effets *fantomesques* en apparence épouvantables certainement, sont réduits ordinairement si ce n'est toujours à des causes naturelles, comme l'explique d'une façon très spirituelle l'un des plus distingués critiques de l'Angleterre contemporaine (1).

(1) George Saintsbury. *History of nineteenth Century literature* (1780-1900) London. Mac Millan and Co. 1906, p. 44. « Explained supernatural » that is to say the apparently ghostly, and certainly ghastly effects are usually if not always traced to natural causes... »

Après M^{me} Radoliffe vint Mathieu Gregory Lewis (1775-1818), écrivain presque aussi médiocre, mais qui a eu le mérite de se débarrasser de cette « explication » et de remettre le surnaturel à la place qui lui convient. Son meilleur roman, qui seul a résisté au temps, est *le Moine* (*Ambrosio or the Monk*) (1795). Il a été maintes fois traduit en toutes les langues européennes et a, notamment beaucoup influencé E.-T.-A. Hoffmann dans ses *Elixirs du diable* (*Die Elixire des Teufels*) (1815). Enfin, paraît Charles Robert Mathurin (1) qui publie une quantité de romans dans ce genre, tels que *the Fatal vengeance or the Family Montorio, the Wild Irish Boy*, mais il n'atteint le succès qu'avec *Melmoth, l'Homme errant* (2) (*Melmoth the Wanderer*) (1820), qui est dans son genre un véritable chef-d'œuvre d'imagination et de fantaisie et même de pensée philosophique : Melmoth peut prolonger

(1) Né en Irlande en 1782. Entré dans les ordres, mais ne pouvant supporter la totale réclusion, il se consacra entièrement à la littérature ; il mourut en 1829.

(2) Il existe une quantité de traductions en français, dont la première par Jean Cohen, ancien censeur royal, en 6 volumes, 1821, chez G.-C. Hubert.

sa vie en vendant d'abord sa propre âme, puis celles des misérables qui les lui cèdent pour de l'argent ou pour la liberté. Mais Melmoth n'est pas heureux. C'est une création que l'on peut apparenter au *Juif-Errant* (de Sue, je ne parle pas de la légende de Jacques de Voragine) ou à *l'Homme qui a perdu son ombre* ; mais elle les dépasse tous par la force et l'intérêt du récit, et par une observation profonde. C'est assez de dire pour son éloge que Balzac tenait Mathurin pour un de ses maîtres les plus vénérés (1).

L'influence de ces auteurs ne fut point négligeable. Outre leur propre valeur, ils avaient l'approbation et les louanges de tous les grands hommes de l'époque et, en particulier, de ceux qui étaient considérés comme les leaders de la nouvelle génération. Goethe, lui-même, qui avait tant blâmé Hoffmann et ses disciples, appréciait beaucoup ces romans. Leur gothique était justement dans le goût des romantiques français, et les descriptions, qui

(1) Cf. André Le Breton, *Balzac, l'Homme et l'Œuvre*. A. Colin, 1905. *Passim*.

avaient parfois réellement beaucoup de charme, devaient leur plaire. Enfin, la forme un peu classique, ou plutôt « xviii^e siècle », les rendait agréables même aux adversaires du romantisme.

Ainsi, dans le domaine des contes fantastiques, Hoffmann et ces romans anglais régnaient uniquement jusqu'aux environs de 1850. A cette époque paraissent les premières traductions de Poe (1), qui en peu de temps supplante tous les autres, sauf Hoffmann qu'on traduit et réimprime encore souvent jusqu'à ces dernières années.

Remarquons encore que tous ces contes et romans étrangers ne sont pas imités directement, mais qu'ils influencent beaucoup les écrivains français (naturellement je ne parle pas des talents minimes, des œuvres populaires, sans aucune valeur littéraire, commises en vue de gagner de l'argent). Cependant, les Français gardent toujours le sens classique,

(1) Quoique la première nouvelle de Poe traduite en français eût déjà paru en 1841, dans le *Quotidien*, sous le titre « Orang-Outang » (*The murders in the rue Morgue*) et sans nom d'auteur, ce n'est que par ses traductions que Baudelaire (la première « La révélation magnétique », dans la *Libre Pensée*, en juillet 1848) le révèle au public et aux littérateurs.

même dans leurs débauches plus grandes, artistiques. Ils estiment trop l'esprit d'ordre, une belle langue, la clarté et la précision technique, pour se jeter aveuglément dans le baroque et l'extravagant. Ils regardèrent le merveilleux à travers le verre coloré de la tradition des doux et charmants contes de fées, et tout en composant des contes à la manière des Anglais ou des Allemands, ils restèrent « latins » et demeurèrent fidèles à la netteté de leur langue dans leurs visions, sans tomber jamais dans le grotesque ou dans l'horrible.

Pour la même raison, ils acceptaient plus volontiers et imitaient au sens strict du mot les *Mille et une Nuits* persanes, si semblables à leurs propres contes bleus, et s'adaptant si bien à leur imagination. Et quoique en véritables romantiques, ils s'efforçassent de les oublier, ils ne le purent pas. La France est plutôt le royaume des fées qu'un cimetière hanté de spectres.

CHAPITRE II

Le conte fantastique chez Charles Nodier

Charles Nodier essaie quelque part de diviser et de classer toutes les formes d'histoires fantastiques. Il s'efforce de démontrer qu'il y a trois genres bien différents : « l'*histoire fantastique fausse*, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les *Contes de fées* de Perrault, le chef-d'œuvre dédaigné du siècle des chefs-d'œuvre. Il y a l'*histoire fantastique vague*, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie et la berce comme un rêve. Il y a l'*histoire fantastique vraie*, qui est la première de toutes parce qu'elle ébranle profondément le cœur sans coûter des sacrifices à la raison, et j'entends par l'*histoire fantastique vraie*, car une pareille

alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait ferme, matériellement impossible, qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde; celle-ci est rare en vérité si rare, si rare que je ne m'en rappelle aujourd'hui d'autre exemple que l'Histoire d'Hélène Gillet (1). « Et l'*histoire fantastique vraie* est réellement si rare, qu'il ne s'en rappela plus aucune autre, et tout en proclamant son mérite, ses œuvres les plus importantes sont pourtant des histoires, — ou, comme nous disons maintenant, — des contes fantastiques faux. Car Nodier, quoique savant bibliographe, grammairien érudit, et je ne sais quoi encore, avait une imagination sans bornes, vivait tout le temps dans le pays de la fantaisie, déclarant même que pour le fantastique il donnerait dix ans de sa vie (2).

Pour Charles Nodier, comme pour Hoffmann et tant d'autres, le monde extérieur n'était qu'un prétexte à l'essor de sa fantaisie. Les petits gestes, la

(1) Préface d'Hélène Gillet. *Œuvres complètes*, t. iv, p. 338-339.

(2) Dans *Le Nouveau Faust*, qui a changé ensuite de titre pour devenir *Le Grimoire*. *Œuvres complètes*, t. vi, p. 213.

tête d'un vieillard, une paire d'yeux flamboyants se changeaient dans son esprit et se développaient en toute une histoire qui *pourrait* être vraie. Son imagination, toujours enthousiaste, travaillait sans cesse. Il amplifiait les faits les plus insignifiants, comme par exemple la réunion de Philadelphes qu'il transformait en une société secrète de première force et toute puissante⁽¹⁾; une aventure quelconque devenait dans sa causerie — fût-elle familiale ou intime — une histoire extraordinaire, de la vérité de laquelle il était sincèrement convaincu (1).

Lettre délicat et savant bibliographe, il se passionne pour les contes de fées et les livres démotologiques plus ou moins moyenâgeux; ajoutons que dans sa jeunesse il avait personnellement connu Jacques Cazotte. Il se proposait même d'écrire un roman sur lui (2); à cette époque du XVIII^e siècle finissant, il fut des premiers à connaître dans

(1) Cf. De nombreux passages dans le livre de M^{me} Mennessier-Nodier: Charles Nodier. *Episodes et souvenirs de sa vie* (Paris, Hachette, 1868), notamment p. 302. — Voir aussi: M. Salomon. *Charles Nodier et le groupe romantique* (Perrin et C^{ie}, 1908) passim.

(2) Cet ouvrage inachevé est édité dans ses *Œuvres complètes*.

l'original le merveilleux de Shakespeare, sous l'influence de son maître, M. Girod de Chantrans, ci-devant gentilhomme et officier de génie en même temps qu'homme des plus fins et des plus cultivés. Plus tard, pendant deux ans, il fut secrétaire d'un anglais : Sir Herbert Croft ; cette fonction lui permit d'approfondir ses études sur la littérature anglaise ; il en conçut une admiration enthousiaste, et qui persista toute sa vie et l'amena à aller passer quelque temps en Ecosse (1820). Mais il ne connut pas seulement les littératures fantastiques française et anglaise ; ce dilettante vagabond recueillit en Illyrie beaucoup de légendes slaves et, à Paris, il sut profiter de maintes occasions pour se rapprocher de la littérature allemande, — Faust et Hoffmann l'ont influencé dans une certaine mesure.

Mais c'était un Français de race pure. Quoiqu'il ait été un des premiers romantiques — à proprement parler, — dans son esprit et dans son œuvre il se rattache aux traditions classiques. Tout en professant les théories les plus révolutionnaires, dans le conte fantastique, qui est son genre pré-

féré, il reste Français par la langue et le charme de l'esprit. En cette qualité, il n'aime pas l'horreur présentée dans son décor macabre, il est de l'avis d'Horace *Nec coram populo Medea trucidet...* Il peut emprunter son inspiration à l'étranger, mais il la filtre et la transforme dans son esprit qui est *latin*. Il n'est jamais féroce ni horrifiant, car il n'oublie jamais les fées, qui, pour peu qu'elles se mêlent des affaires de l'homme, ne le font que pour l'aider et non pour lui nuire. S'il se trouve par hasard une fée méchante, il s'en présente aussitôt sept au moins pour la combattre. Son style enfin est charmant et très soigné. Il se garde des grincements de dents, et des grimaces hideuses, qu'on rencontre si souvent à l'étranger. Nodier fut un homme tranquille ; toute sa vie — sauf quelques années de sa prime jeunesse — s'écoula dans la paix et le calme ; il y avait chez lui trop de la nature du savant, pour qu'il pût être *flamboyant*. Aussi bien, ne pouvait-il aimer sans réserve les romans fantastiques de M^{me} Radcliffe, ni les contes nocturnes d'Hoffmann, mais il goûtait fort les dou-

ces légendes d'Ecosse ou les mythes naïfs du moyen âge (1).

Voilà pourquoi je ne pense pas que *Lord Ruthwen* (2) soit de lui, je croirais volontiers que c'est Cyprien Bérard, directeur du Vaudeville dans ce temps (comme l'indique une note au crayon sur l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale) qui a composé cet ouvrage manqué. Et peut-on vraiment dire *composé*... ? Nodier aurait-il poussé la mystification jusqu'à écrire une préface si pleine de louanges... pour cette œuvre si mal faite, qui n'est qu'un mauvais pastiche d'une nouvelle de Polidori, médecin italien, qui lui-même l'avait écrite d'après un récit de Byron ? Cette nouvelle, publiée en 1819 dans *The New Monthly Magazine* sous ce titre *The Vampire, a Tale*, obtint un très grand succès, probablement parce qu'on l'avait donnée comme de Byron. Ce succès cependant est pour nous tout à fait incompréhensible, car réelle-

(1) Avec une seule exception, *Inès de las Sierras*, qui est dans ce genre, mais qui aussi ne compte pas parmi les meilleures œuvres du maître.

(2) *Lord Ruthwen ou les Vampires*, roman de C. B., publié par l'auteur de Jean Sbogar et de Thérèse Aubert, 1820.

ment l'œuvre a peu de valeur (1) et l'adaptation française encore moins. Je ne pourrai jamais concevoir qu'elle soit de l'auteur de *Trilby*.

Trilby ou le lutin d'Argail est certainement le chef-d'œuvre de Nodier, en même temps qu'il est un chef-d'œuvre du genre. Figurez-vous une charmante histoire d'elfes et de gnomes, présentée par Shakespeare, avec la fine psychologie de Cazotte, dans un paysage de Walter Scott, et adoucie par l'esprit français : voilà l'impression que vous aurez de *Trilby*.

Le lutin d'Argail est tombé amoureux de la belle Jeanne, femme du fermier dont il habite la maison, ou plutôt la cheminée. Trilby n'est qu'un petit lutin bienveillant, tel un enfant très sage, dont il a la stature — et comme un enfant aussi, il est gentil, gracieux et innocent. Son amour ne s'exprime que par des caresses enfantines, ou par des baisers innocents, volés à la dérobée à la belle

(1) Dr. Stefan-Hoch caractérise très bien cette œuvre dans *die Wampyrsgagen un dihre Verwertung in der deutschen Literaturgeschichte* (Berlin. Duncker, 1900, pp. 78-79) en disant que les personnages ne sont même pas des pantins articulés, mais de rigides mannequins.

hôtesse pendant qu'elle sommeille le soir devant le feu de la cheminée. Comme sa nature de lutin lui donne une puissance surnaturelle il entoure Jeanne de tous les soins possibles. Malheureusement Jeanne apprend bientôt son amour ; de faux remords la saisissent et, avec l'aide d'un vieux et rigide moine du cloître voisin, elle chasse de la ferme le pauvre petit amoureux. Son absence cause des effets tout contraires à ceux qu'elle attendait. D'abord elle est privée de tous les soins que Trilby lui prodiguait, et c'était une fortune que de l'avoir à son service ; d'autre part, la petite personne du lutin persécuté prend dans l'imagination de la pauvre femme qui fut injuste des proportions de plus en plus grandes ; déjà elle voit en lui un jeune homme très beau, qui lui plaît immensément, déjà des regrets la tenaillent, enfin elle se sent amoureuse de lui, et le sort inévitable qui emporte le lutin met aussi un terme à sa vie.

Qu'elle est exquise cette psychologie de l'amour qui naît du mal fait à une créature, à une créature qui aime de tout son être, sans espoir, sans même la consolation d'un aveu. Et combien elle est fémi-

nine ! Les caractères de Trilby et de la jeune femme sont tracés à merveille, ils sont pleins de finesse et de grâce, en même temps que de vérité. Et le bonheur calme et serein du début, on le sent, on le voit, ainsi que cette tristesse tranquille et profonde de la femme, et l'amour toujours ardent, quoique dédaigné, du pauvre gnome ; tout cela est joli et vraiment émouvant.

Ces qualités sont relevées encore par une langue docile aux volontés de l'auteur, languissante avec les soupirs amoureux, attristée quand le malheur descend sur les habitants de la ferme, et qui exprime jusqu'à la mélodie des gestes, jusqu'au murmure des baisers dérobés. Il y a là une phrase entre autres qui est un joyau, qui a enchanté Sainte-Beuve, et que nous ne pouvons jamais relire sans émotion : « Se reposer sur son sein en murmurant d'une voix plus douce que le soupir de l'air à peine ému, quand il meurt sur une feuille de tremble ».

Pour moi, *Trilby* est un véritable chef-d'œuvre, supérieur au *Diable amoureux* dont on l'a rapproché. Emile Montégut va jusqu'à dire que Nodier

a emprunté beaucoup à Cazotte (1). Je crois que c'est bien exagéré. Biondetta est une peinture de la tentation et du péché, tandis que l'amour de Trilby garde toujours sa fraîcheur de pureté. Belzébuth veut perdre une âme, ici l'amour ne prend que la vie à deux innocents. Et si M. Montégut veut donner comme preuve irréfutable d'un emprunt fait à Cazotte la scène où Trilby insiste pour que la bien-aimée lui dise des mots d'amour, ne faudrait-il pas compter tous les livres d'amour comme autant d'imitations du *Diable amoureux*? puisque nous y trouvons si souvent chez l'amant le désir d'entendre, sur les lèvres adorées, les mots : « Je t'aime ». Cependant, je ne veux pas contester que Nodier ait subi ici l'influence de Cazotte, comme celle de quelque'un qu'on connaît et qu'on aime, mais elle est

(1) *Nos Morts contemporains*. Paris, Hachette, 1883, p. 159.

« Que Nodier en écrivant *Trilby* ait songé à Cazotte, cela est indéniable, car non seulement il s'est proposé le même sujet (?) fantastique, mais il lui a fait un emprunt très direct, quoique adroitement dissimulé. Quand Trilby insiste auprès de Jeanne pour qu'elle lui dise seulement : « Oui, Trilby, je t'aime », il ne fait que se rappeler (?) le : « Dis-moi, je t'en prie, dis-moi, cher Belzébuth, je t'adore », du *Diable amoureux*.

minime. Nous trouverons plutôt des parents de Trilby dans l'Ariel et les Sylphes qui habitent le pays enchanté de Shakespeare et les montagnes d'Ecosse. Car c'est là que Nodier trouve son inspiration, et « le sujet de cette nouvelle est tiré d'une préface ou d'une note des romans de sir Walter Scott » (1). On trouvera peut-être avec plus de justice qu'il y a certaines affinités entre Trilby et les contes de fées de Perrault.

Cette dernière influence s'est manifestée très sensiblement dans les trois « contes bleus » que Nodier a laissés : *La Fée aux Miettes*, *le Génie Bonhomme*, et *le Trésor des Fèves et Fleur des Pois* (2).

La Fée aux Miettes est le récit de l'amour que porte à la reine de Saba, Belkiss, un jeune homme honnête (trop honnête) et brave (trop brave), doué de toutes les qualités (trop de qualités) et qui ne connaissant de la reine que son portrait, ne la devine pas sous les traits flétris et pleins de rides

(1) Préface de *Trilby*.

(2) *Le Roi Bohême et ses sept Châteaux* ne porte qu'un titre féerique, c'est plutôt avant tout un jeu de mots et d'esprit.

d'une vieille mendiante, qu'il a accoutumé de voir à la porte de l'église de sa ville natale. Naturellement, avant de s'en rendre compte, le pauvre Michel traverse le monde, supporte une quantité infinie d'aventures et de misères, qui procurent malheureusement à l'auteur l'occasion de parler de toutes les choses possibles *et quibusdam aliis*, de prêcher la morale, et de dissérer sur diverses questions philosophiques. Oh ! ces digressions continuelles ! — Si ce conte est destiné aux enfants pourquoi les tant ennuyer ? — Il est curieux vraiment que Nodier « le maître de la parenthèse », comme le nomme avec raison J. Janin qui dit de lui qu'il « n'avait jamais plus d'esprit qu'entre deux parenthèses » (1) devienne dans ces digressions, si lourd et si fatigant. C'est l'unique marque de l'influence de Tieck, — à moins, et c'est possible, que Nodier n'ait écouté là que sa propre inspiration ; — dans ces trois contes et en particulier dans *Le Génie Bonhomme* il se laisse aller à une négligence impardonnable ; il ouvre des parenthèses qu'il oublie

(1) Notice de J. Janin précédant la dernière nouvelle de Nodier. *Franciscus Columna*. Paris. Techener, 1844, p. 24.

de fermer... Trop d'esprit — même lorsqu'il est fin — est fastidieux. Même son humour, et il en a beaucoup trop répandu ici, nuit plutôt à l'œuvre qu'il ne l'orne. Et ce que nous avons dit à propos de la *Fée aux Miettes* s'applique également aux deux autres contes ; ils renferment toutefois quelques beautés incontestables, mais sont aussi surchargées d'inutilités qui ne laissent pas de place à la peinture des caractères.

Nodier devenu bibliothécaire de l'Arsenal s'éprit de plus en plus des vieux livres et des vieilles chroniques qui relatent tant d'histoires si curieuses, tant de légendes si profondes. Vers la même époque il se lia avec le baron Taylor, le célèbre voyageur et non moins illustre amateur d'art. Avec lui, il se mit à étudier de près le moyen âge et l'art gothique.

Le résultat de ces études fut d'une part *Les Voyages pittoresques en France* (1828), grande entreprise où il collabora entre autres avec le baron Taylor et Amédée Pichot et, d'autre part, sa *Légende de la Sœur Béatrix*, et *La Combe de l'Homme mort*, qui toutes deux, malgré leurs différences, proviennent d'une même source.

Il répétait souvent qu'il faut deux choses essentielles à la poésie, le poète qui croit en ce qu'il dit, et l'auditeur qui croit le poète : et il ajoutait avec beaucoup de tristesse : « Cette rencontre est devenue fort rare et la poésie aussi (1) ». Dans le moyen âge il trouva enfin cette double foi si souhaitée ; il la trouva dans la poésie chrétienne, dans les pieuses légendes, jusque dans les superstitions.

Dans la *Légende de la Sœur Béatrix*, il essaie de reproduire cette candeur de l'âme, cette religieuse naïveté unie à la foi ardente et sublime, et à un oubli absolu de soi-même. Et il a réussi. Il a su l'envelopper de cette atmosphère de simplicité gracieuse, qui fait oublier que son auteur vivait au xix^e siècle. Cette histoire est devenue par suite bien populaire, et ses traces se retrouvent jusqu'en nos jours (Maeterlinck).

La Sœur Béatrix s'est enfermée dès son enfance

(1) Au commencement de *Paul ou la Ressemblance*, paru sous le titre : *Un Domestique de M. le Marquis de Louvois*, histoire véritable et fantastique. *Revue de Paris*, 1836, t. xxx.

dans le cloître de la Sainte-Vierge-aux-Epines-Fleuries. Elle vit là, tranquille et heureuse, bénissant et adorant la Vierge. Malheureusement il arrive qu'un jour, aveuglée par l'amour mondain, elle se laisse enlever par un jeune et beau seigneur qu'elle a soigné pendant sa maladie. Avant de s'enfuir du cloître, confiante et heureuse, dans une chaude prière elle confie son sort à la Vierge, qui, la voyant candide dans son cœur, daigne descendre de son autel, prendre la figure et remplir les devoirs de la sœur Béatrix pendant son absence. Et quand la malheureuse, délaissée par son amant, obsédée de l'unique désir de fléchir Marie à force de supplications, revient au cloître, la Vierge lui pardonne et lui apprend que, grâce à son subterfuge, personne ne s'est douté de son absence, à elle Béatrix, et qu'elle pourra derechef s'agenouiller auprès de ses compagnes.

Nodier, toujours maître de sa langue, l'a simplifiée et l'a rendue pareille à ces nonnes qui n'ont pour parure qu'une robe blanche et immaculée. Tout le mysticisme et toute la foi du moyen âge renaissent dans cette légende si embellie par l'art

du narrateur. Cependant la composition en est parfois maladroite, puisque les événements contés dans la seconde partie que nous venons de rappeler sont postérieurs de deux cents ans à ceux de la première partie qui ont rapport à la fondation du cloître et à sa dénomination « Aux-Epines-Fleuries ».

La Combe de l'Homme mort, c'est la foi poussée jusqu'à la superstition. L'histoire se passe dans les temps reculés, quand les hommes avaient encore foi aux miracles ; mais si la *Légende de la Sœur Béatrix* est douce comme l'amour, cette histoire est cruelle comme la vengeance de Jéhovah. Et réellement il s'agit du châtiment infligé par le Dieu tout-puissant à un assassin sacrilège et traître, que la justice des hommes n'a pas réussi à découvrir.

C'est ici pour la première fois que nous rencontrons chez Nodier l'influence d'Hoffmann aussi bien dans la technique que dans l'expression. En effet, l'influence d'Hoffmann en France commence, comme nous l'avons déjà observé, vers 1830, et la plus grande partie de l'œuvre de Charles Nodier est antérieure à cette date. C'est pourquoi, excepté dans *La Combe de l'Homme Mort*, dans *Inès de las-*

Sierras et dans une courte *Plaisanterie*, le *Grimoire* (1), on ne l'apercevait pas. Chose curieuse, dans cette nouvelle, le mauvais esprit qui découvre l'assassin ressemble à Méphistophélès beaucoup plus par son costume que par sa sagacité.

Par contre si *Inès de las Sierras* n'est que vaguement apparentée au *Voyageur enthousiaste* allemand, elle s'approche beaucoup plus du *Explained supernatural* de M^{me} Radcliffe et de son école. Ici aussi, après un long récit des aventures les plus fantastiques et les plus extravagantes, nous trouvons à la fin une explication naturelle (mais est-elle possible ?). Je crois que dans l'intention de Nodier c'était faire en même temps qu'une mystification, une sorte de *Don Quichotte* du roman extraordinaire. Mais pour arriver à cette fin, il faut avoir l'esprit de situation de Mérimée, et Nodier n'avait guère que de l'esprit de langue ; il savait admirablement jouer avec les mots ou conter délicatement une historiette, mais

(1) Paru d'abord sous le titre de *Le Nouveau Faust et la Nouvelle Marguerite*.

c'est là un art différent. — S'il voulait, au contraire, faire simplement un conte terrible — il n'a pas réussi, justement à cause de l'impossibilité trop flagrante du dénouement. J'aime cent fois mieux, dans ce genre, *La Conversation entre onze heures et minuit* ou *Le Grand d'Espagne* de Balzac, qui ont paru quelques années plus tôt (en 1832 dans les *Contes bruns*) et qui, je crois, ont beaucoup influencé, notamment pour les détails, l'histoire d'Inès.

Toutefois *Inès de las Sierra* ayant inspiré à Gautier une pièce de vers de toute beauté, parue sous le même titre dans *Les Emaux et Camées*, nous avons cru devoir en dire quelques mots.

Nodier était un peu doctrinaire, il lui restait de vieilles habitudes de savant ; au fond, il était classique. Ces deux défauts, qui sont des qualités aujourd'hui, nous les voyons nettement, dans le soin qu'il apporte à son style, dans son goût pour les auteurs grecs et latins — bref un peu dans tout ce qu'il a fait. — Mais, nulle part nous ne les apercevons plus clairement que dans *Smarra* ou les

Démons de la Nuit (1), qui est incontestablement l'œuvre la plus connue et la plus admirée de Nodier, et très justement, parce que c'est vraiment, dans son genre, un chef-d'œuvre.

Il voulut enfin réconcilier l'antiquité avec le romantisme, sans se rendre compte qu'il était trop tôt pour cela ; mais lui-même y a presque réussi. Prenant comme « motto » les paroles d'André Chénier : « Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques », dans une langue soignée à un point inouï, il raconte des cauchemars fantastiques (2). Quand Mérimée, voulant être malicieux, dit que c'est « un rêve d'un Scythe raconté par un poète de Grèce » (3), il voit juste quant à l'intention de l'au-

(1) La première ébauche en est peut-être le *Pays de Réves*.

(2) « Je m'avisai un jour que la voie fantastique prise au sérieux serait tout à fait nouvelle, autant que l'idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée... Il ne me restait plus, pour satisfaire à cet instinct curieux et inutile de mon faible esprit, que de découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d'impressions naturelles ou des croyances répandues, même parmi les lents esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique. » *Préface nouvelle de « Smarra »*.

(3) Dans le *Discours de réception à l'Académie*, 1844.

teur. Non moins exacts sont les mots de Jules Janin : « style travaillé, pensée tourmentée, un vrai cauchemar pour tout dire — mais Nodier ne voulait pas faire autre chose quand il écrivait *Smarra* (1) — et ceux-ci : « Comme étude d'une langue habilement, hardiment travaillée, ce conte de *Smarra* est une étude admirable (2) ».

Tous deux ont raison, c'est un chef-d'œuvre de style, mais presque uniquement de style. C'est une langue admirable, belle et harmonieuse, ornée de tous les bijoux et de toutes les fleurs, que lui ont prêtés avec beaucoup de plaisir, je crois, tous les poètes et tous les maîtres du monde entier. Lui-même dit, avec sa modestie habituelle que, « sauf quelques phrases de transition, tout appartient à Horace, à Théocrite, à Virgile, à Catulle, à Stace, à Lucien, à Dante, à Shakespeare ».

C'est injuste, car tous ces auteurs écrivaient dans des langues étrangères et Nodier écrit en

(1) Notice sur Nodier précédant *Franciscus Columna*. Techener, 1844, p. 75.

(2) *Ibid.*

français. C'est injuste, car on ne peut appeler imitateur un homme qui est le disciple de génies aussi divers et aussi nombreux. C'est injuste, enfin, car l'auteur a su créer une harmonie de sons, une mélodie tout à fait incomparable dans sa propre langue. Si de Gautier on dit que c'est un peintre dans la poésie, de Nodier on pourrait dire, avec autant de justesse, que c'est un musicien de la langue. Si chez Gautier on voit des montagnes surgir de vastes plaines, et des taches jaunes de lumière parmi l'ombre des feuilles ; si l'on voit le teint sanguin des femmes de Rubens et les pâleurs de Ribeira ; chez Nodier, on entend, mais réellement on entend (nous l'avons remarqué déjà dans *Trilby*) le léger souffle du baiser, le sifflement du vent, les gémissements des malheureux, les chuchotements de l'eau qui s'écoule, les pas du cheval effrayé. Nodier avait le sens de l'onomatopée comme personne peut-être ne l'a eu, il a réussi à évoquer par les sons des sensations d'âme, des idées abstraites. Ecoutez seulement la description de la paix et du silence : « *Il y a un moment où l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées...*

Paix ! la nuit est tout à fait sur la terre. Vous n'entendêz plus retentir sur le pavé sonore les pas du citadin qui regagne sa maison, ou la sole armée des mules qui arrivent au gîte du soir. Le bruit du vent qui pleure, qui siffle entre les ais mal joints de la croisée, voilà tout ce qui vous reste des impressions ordinaires de vos sens, et au bout de quelques instants vous vous imaginez que ce murmure lui-même existe en vous. Il devient une voix de votre âme, l'écho d'une idée indéfinissable, qui se confond avec les premières conceptions du sommeil (1) ».

Et cependant la musique n'est pas la seule qualité de cette langue admirable ; elle possède une puissance évocatrice d'images et de comparaisons à un degré extraordinaire. Permettez-moi encore de citer ce passage, il est si beau : « *Voilà les chants des jeunes filles de Thessalie, la musique qui monte, qui monte dans l'air qui émeut, en passant comme une rime harmonieuse les vitraux solitaires des ruines chères aux poètes. Ecoutez !*

(1) Smarra, « le Prologue ».

Elles embrassent leurs lyres d'ivoire, interrogeant les cordes sonores qui répondent une fois, vibrent un moment, s'arrêtent et, devenues immobiles, prolongent encore je ne sais quelle harmonie sans fin que l'âme entend par tous les sens d'une âme heureuse, comme le premier baiser d'amour, avant que l'amour se soit compris lui-même ; comme le regard d'une mère qui caresse le berceau de l'enfant, dont elle a rêvé la mort et qu'on vient de lui rapporter, tranquille et beau dans son sommeil. Ainsi s'évanouit, abandonné aux airs, égaré dans les échos, suspendu au milieu du silence du lac, ou mourant avec la vague au pied du rocher insensible, le dernier soupir du sistre d'une jeune femme, qui pleure parce que son amant n'est pas venu (1) ».

Véritablement un grand artiste seul a pu trouver et réunir tant de choses incomparables. Nodier a voulu faire une simple étude de langue, mais il a fait un chef-d'œuvre de style, pur et beau comme une statue antique.

(1) Smarra, « Le Récit ».

Nodier est presque oublié aujourd'hui, il avait été admiré peut-être à l'excès par quelques-uns de ses contemporains trop zélés (1). Quoi qu'il en soit, son importance fut très grande. « Chez aucun des romantiques français le fantastique n'a la naïveté, l'originalité, la fraîcheur, la poésie qu'il a chez Nodier » (2) et, par cette grâce, il a remis à sa juste place, le conte fantastique. Il a montré et introduit le premier les nouvelles anglaises de ce genre, c'est lui enfin qui, par *La Sœur Béatrix* et sa préface, a introduit la légende dans la littérature moderne.

Mais son influence ne se limite pas à son œuvre : il était l'ami de tous, ou de presque tous les littérateurs de son époque ; dans le Salon de l'Arsenal tout le monde artistique se réunissait et l'é-

(1) Francis Wey, son grand ami, disait, paraît-il, comme nous le rapporte M. A. Theuriet (*Francis Wey et Charles Nodier, Causerie*. Besançon, 1907, p. 4) : « C'est lui qui nous a tous faits, depuis Victor Hugo jusqu'à moi et tous nos congénères. C'est l'esprit le plus fin et le plus pénétrant que nous ayons eu peut-être en France depuis Voltaire. On ne saura jamais ce que nous devons à cet écrivain réformateur de nos vieilles routines littéraires ».

(2) G. Brandès, *op. cit.*, p. 44.

coutait avec attention soit raconter des contes fantastiques, soit recommander chaudement le merveilleux dans la littérature (1). Et enfin les qualités réelles et la popularité de ses œuvres et de sa personne parlaient aussi pour lui et pour ses théories.

(1) Cf. *passim*, M^{me} Mennessier-Nodier : *Charles Nodier*. Didier, 1867, et les *Mémoires de Dumas* (Calmann-Lévy).

CHAPITRE III

Le conte fantastique chez Théophile Gautier

En lisant les contes fantastiques de Théophile Gautier, je remarquai — ce qui a passé, il me semble, jusqu'ici inaperçu — qu'au fond presque tous les sujets de ses nouvelles sont empruntés à des auteurs divers, mais démarqués et arrangés (parfois à s'y méprendre) selon les volontés, les goûts et les besoins de l'auteur. Voici la liste que j'en ai dressée :

La Morte Amoureuse, *Arria Marcella*, *L'Acteur pour deux Rôles*, *La Cafetière* rappellent souvent Hoffmann. *La Mille et deuxième Nuit*, comme le titre l'indique, est la suite des *Mille et une Nuits*. *L'Enfant aux Souliers de Pain* et *Le Chevalier double* se rapprochent extraordinairement soit des ballades d'Uhland ou Bürger, soit des contes des frè-

res Grimm. *Spirite* est écrit sous l'incontestable influence de Poë. Malheureusement, je ne connais pas les légendes napolitaines, mais il me semble que *Jettatura* doit leur emprunter plus d'un trait. Enfin, dans *L'Avatar*, *Le Pied de Momie*, nous trouvons des passages entiers, qui ressemblent à s'y méprendre à des épisodes d'Hoffmann, de Poë, d'Achim, d'Arnin et même de Mérimée. Et le plus étonnant, c'est que, malgré tout, on ne peut contester l'individualité et l'originalité de Gautier... Je crois — et je voudrais le montrer — que c'est son style, sa manière d'écrire et sa façon de présenter le récit, unique dans son genre, qui font que ses contes, malgré les imitations, sont tout à fait personnels. Il ne prend un sujet que comme un canevas (le canevas importe peu), où il puisse broder ses perles, ses turquoises, l'ambre et les fleurs dans l'épanouissement de leur beauté ! Sincèrement, de ses voyages même, rapporte-t-il des impressions ou des idées nouvelles sur le pays ? Non, il ne nous en donne que des descriptions ; mais cela nous suffit.

Il ne serait pas exagéré peut-être de dire que

Gautier dans sa vie d'artiste a toujours gardé deux cultes, outre celui de l'art même : celui de Victor Hugo et celui d'Ernest-Théodore-Amadeus Hoffmann. Malgré son individualité précise, tous les deux sont pour lui des guides ; comme poète il faisait ses premiers pas sous les auspices du « Titan » de la poésie romantique ; comme prosateur, il les fit sous ceux du pauvre poète méconnu, musicien, peintre, conteur, philosophe, et... conseiller d'Etat. Si ses premiers vers révèlent l'influence d'Hugo, son premier morceau de prose est en quelque sorte un hymne à la gloire de Hoffmann (1). Six ans plus tard, il répétera les mêmes idées, dans une étude sur les contes merveilleusement traduits par Egmont (2), et le même sentiment se dégage de son *Histoire du romantisme*

(1) Cette étude n'ayant été publiée qu'une fois par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul (*Histoire des Œuvres de Th. Gautier*. Charpentier, 1888, t. 1, p. 11-14) nous la reproduisons ici d'autant plus volontiers, qu'elle est infiniment curieuse et importante pour comprendre et saisir l'influence d'Hoffmann, non seulement sur Gautier, mais peut-être sur toute la génération qui se groupait autour de lui ; le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul en la publiant ajoute qu'il imprime « le manuscrit autographe du morceau inédit suivant, écrit,

écrite dans les derniers moments de sa vie. Oh ! oui, ils furent peu nombreux ceux qu'il admirait, mais il leur est toujours resté fidèle.

on le verra, à la fin de 1830. L'auteur venait donc d'avoir dix-neuf ans. C'était son premier morceau de prose ».

Hoffmann.

Voici venir à l'horizon littéraire, où depuis la grande semaine nous n'avons eu à signaler que de frêles esquifs pavoisés aux couleurs du moment, un vaisseau de haut bord, voguant à pleine voile et portant à la poupe un de ces noms qui trouvent du retentissement à droite et à gauche : Hoffmann le fantastiqueur, avec une cargaison de contes inédits qui ne le cèdent en rien à leurs aînés.

Pic de la Mirandole, dans son outrecuidance scolastique avait fait connaître qu'il soutiendrait en public une thèse de *omni re scibili et quibusdam aliis*. Cette expression ridicule de morgue et de bouffissure pédantesques est juste appliquée à l'auteur de la *Cour d'Artus*, du *Violon de Crémone* et de tant d'autres chefs-d'œuvre.

En effet, comme le dit M^{me} de Staël à propos de *Faust*, il y a tout et même plus que tout dans ces conceptions d'un génie complexe et inépuisable : la vie extérieure réelle, reproduite jusque dans ses détails les plus familiers, à touches larges et franches comme celles des vieux marbres ; la vie intérieure et imaginative, les malaises d'âme et les découragements amers, des visions ou des rêves horribles ou gracieux, des figures grimaçantes et bizarres, des ricanelements diaboliques à côté d'un ravissant profil de jeune fille, au milieu d'une peinture sévère, le ciel et l'enfer, le dessus et le dessous, ce qui est et ce qui n'est pas, et tout cela avec une force de couleur, une intensité de poésie, une verve d'exécution dont Hoffmann, peintre, musicien, ivrogne et hypocondre était peut-être seul capable au monde : car quel autre qu'un musicien aurait pu décrire toutes ces sensations musicales si délicates et si subtiles qui font le

Mais aussi l'ascendant d'Hoffmann sur sa prose était énorme. Heureusement, comme nous l'avons remarqué, la personnalité de Gautier était assez forte pour subsister entière tout en s'inspirant des autres. Encore une fois, nous le répétons, en le

charme de la *Vie d'artiste*, des *Maîtres chanteurs* et de *Don Juan* ; quel autre qu'un peintre aurait pu concevoir et accomplir avec une aussi rare perfection *Salvator Rosa* et *l'Eglise des Jésuites*. Quel autre qu'un ivrogne et qu'un hypocondre, ces monstres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot ou des songes drolatiques de Rabelais, qu'il fait voir sur des fonds noirs et blancs. Aussi aucun des livres que j'ai lus ne m'a impressionné de tant de manières différentes. Après un volume d'Hoffmann, je suis comme si j'avais bu dix bouteilles de vin de champagne ; il me semble qu'une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne ; l'horizon danse devant mes yeux et il me faut prendre le temps de cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours. C'est que l'imagination d'Hoffmann grisée elle-même est vagabonde comme les flocons de la blanche fumée emportés et dispersés par le vent, fougueuse et pétillante comme la mousse qui s'échappe du verre et que son style est un prisme magique et changeant où se réfléchit la création en tous sens, un arc-en-ciel, un reflet de toutes les couleurs de l'iris, une queue de paon où le soleil a réuni tous ses rayons.

Ces contes étranges diffèrent tellement de tous les contes parus jusqu'ici, qu'on éprouve en les lisant la même impression qu'un homme lancé de Paris à Posen au moyen d'une fronde éprouverait à l'aspect des toits vernissés, des murailles de porcelaine, des treilles rouges et jaunes de ses maisons, des enseignes des boutiques chargées de caractères bizarres et d'animaux fantastiques et de toute cette population qui nous apparaît si baroque sur les feuilles de nos paravents,

soulignant, il empruntait seulement des mannequins sur lesquels il drapait ses propres étoffes.

« Il était né peintre » (1). Seul un défaut de la vue l'a empêché de se consacrer à l'art de la peinture, mais jusqu'à sa mort il en rêvait, et son gendre, M. Emile Bergerat, nous raconte (2) que, dans ses dernières années, il avait commencé un tableau allégorique : *Mélancolie*, qu'il voulait envoyer au Salon sous un pseudonyme. Lui-même nous apprend

avec ses parasols, ses chapeaux en cône ornés de clochettes, et ses robes chamarrées de larges fleurs et de petits serpents ailés.

Quelle variété ! Quelle vie ! Quel mouvement ! Le candide Peregrinus Tyss, maître Flok, la ravissante petite Peri Doerje, la modiste Jacinthe, qui essaie si coquettement les robes de ses pratiques, le peintre et sa fille, que sais-je, moi ! Tant de silhouettes bouffonnes, tant de portraits de femmes aériennes comme des esquisses de Lawrence, tant de peintures fraîches ou chaleureuses, des selves sel vaggié de Salvator, des intérieurs de Feméri, et puis, dans Marius Fallieri, des points de vue de Venise que l'on croit échappés du pinceau de Canaletto.

Je sais bien qu'il ne manque pas, malgré tout cela, de gens qui traitent Hoffmann d'auteur absurde et extravagant, mais qu'est-ce que cela prouve ? Il y a bien des gens qui disent que Victor n'est pas poète !

(1) *Chronique de Paris*, 1836, 14 août.

(2) Emile Faguet, *XIX^e siècle, Etudes littéraires*. Paris, Société d'imprimerie et de librairie, p. 301.

(3) Emile Bergerat : Th. Gautier, *Souvenirs et correspondance*, 3^e édition. Charpentier, 1800.

qu'il a « toujours préféré la statue à la femme, et le marbre à la chair » (1). Mais s'il ne pouvait peindre avec le pinceau, il n'en fut pas moins un grand peintre et l'un des premiers dans l'œuvre écrite.

Là non plus, il n'a pas de prime abord trouvé sa voie. Il commença, selon la mode du temps, à analyser les sentiments ; « mais, depuis la tentative de d'*Albert*, Gautier est dégoûté de tout art psychologique et affecte même de le mépriser. Il ne mettra donc que l'homme extérieur dans ses nouvelles, et l'homme extérieur n'est intéressant que quand il vit à cinq cents lieues ou à dix siècles de nous » (2).

N'oublions pas qu'il était avant tout romantique, et romantique voulait dire alors : ennemi acharné de tout ce qui pouvait sembler vulgaire et « bourgeois ». Le mépris du « bourgeois » lui défendait de se plaire aux tableaux intimes, la crainte du « vulgaire » le conduisait vers les images et les pays les plus flamboyants, les plus fantastiques ou

(1) Th. Gautier, *Portraits contemporains*. — *l'Autobiographie*, Charpentier, 1267, p. 6.

(2) Emile Faguet, *op. cit.*, p. 312.

les plus éloignés de la vie quotidienne. C'est pour cela que ses histoires se déroulent dans le moyen âge ou parmi les pylônes et les pyramides d'Égypte, ou sous les portiques de la Grèce antique, ou dans les froids châteaux du Nord, ou même dans les domaines de la pure fantaisie. Dans les régions de l'Au-delà, personne n'aurait pu le guider mieux qu'Hoffmann, qui connaissait tous les recoins et tous les secrets des ténèbres, Hoffmann, le grand ressusciteur des spectres, qu'on appelle le premier réaliste (1) dans ses descriptions imaginaires, Hoffmann enfin, le romantique le plus romantique et l'ennemi le plus grand des « Philistins » qui causèrent sa mort après avoir empoisonné sa vie. Et Gautier portait le fameux « gilet rouge »...

Mais pourtant, il y a entre lui et Hoffmann plus d'une différence frappante. La base de chaque œuvre d'art, c'est-à-dire le point de départ, est tout autre chez chacun d'eux. L'un est un visionnaire qui croit toute sa vie ce qu'il écrit, Gautier est un peintre qui s'amuse à écrire et croit ce qu'il

(1) Ellinger, *op. cit.*, *passim*, particulièrement p. 72.

écrit tout au plus pendant le temps qu'il met à l'écrire (1). Car le Français compose des tableaux, l'Allemand raconte ce qu'il a vu, ce qu'il a senti. sa pauvre vie de génie méconnu. Et puis, Gautier peut travailler librement, en toute tranquillité, et il en résulte que la composition et le métier de ses contes sont parfaits ; Hoffmann chassé de partout, toujours sans le sou, sans joie et sans moyens d'existence, maintes fois forcé d'écrire sur un coin de table dans un cabaret très sale, plein de bruit et de fumées, manque souvent de ces qualités. Son œuvre brûlante de ses propres douleurs et de ses malédictions est plus vivante, celle de Gautier est plus ordonnée, plus finie. Si enfin chez Hoffmann, à cause de cette bataille continuelle avec les hommes et les difficultés de la vie, nous trouvons en abondance une ironie touchante et aiguë comme les cailloux dont on a semé sa route,

(1) M. Bergerat (*op. cit.*, p. 169) raconte qu'un jour après l'apparition de *Spirite* il lui demanda s'il croyait au magnétisme : « Mais enfin, lui dis-je, vous qui croyez à tout et vous qui avez trente-sept religions, avez-vous aussi celle-ci ? »

— « Non, je n'y crois plus, fit-il, mais j'y crus en écrivant ce livre. »

Gautier, qui connut le bonheur et la renommée, ne sourit que d'un sourire bienveillant.

Un conte fantastique écrit sous l'influence absolue d'Hoffmann, c'est les *Deux Acteurs pour un Rôle* (1841). — A Vienne il y avait un acteur, nommé Heinrich, qui jouait avec beaucoup de succès le rôle du diable. Le soir, il se retrouvait avec ses admirateurs dans une taverne à *L'Aigle à deux Têtes* (suit une description de cette taverne comme transcrite des *Contes nocturnes*) où chacun ajoutait quelques mots à la gloire du jeune artiste. Il n'y eut qu'une personne qui osa y contredire, un vieillard (suit un portrait tout à fait dans le genre d'Hoffmann) qui n'était autre que le diable lui-même. Il assurait que le jeu était trop humain et qu'on devinait facilement que l'acteur n'avait jamais vu le diable. Et pour mieux démontrer la véracité de son dire, le lendemain ayant précipité Heinrich dans les sous-sols du théâtre, il joua le rôle à sa place. L'effet fut énorme.

C'est du pur Hoffmann. C'est une simple imitation, jusque dans la langue, jusque dans la composition, jusque dans les détails. Mais, heureusement,

cet exemple est unique dans les contes fantastiques de Gautier.

Si le sujet de la *Morte amoureuse* (1836) est exclusivement d'Hoffmann, l'exécution en est bien de Gautier. Le thème principal est l'histoire tant de fois répétée par Hoffmann (*Die Elixire des Teufels*) qu'il a prise lui-même à Lewis (*Ambrosio or the Monk*), l'histoire d'un prêtre qui pendant des années vit d'une double existence. Tout en étant curé dans un village éloigné pendant la journée, il se trouve la nuit d'une façon inexplicable à Venise, aux côtés de la belle courtisane Clari-monde, qui est elle-même une morte ressuscitée et qui vers la fin se dévoile femme-vampire. La ressemblance avec Hoffmann est poussée jusqu'à l'emprunt du nom qui lui est cher de « Sérapion ».

Mais si Hoffmann avait vu là surtout une occasion d'étudier psychologiquement la vie intime d'un homme double et d'introduire par-ci par-là quelques scènes effrayantes, si Lewis s'efforçait de trouver les complications et les aventures les plus extraordinaires, si tous les deux anathématisaient

l'abbé, nous ne trouvons rien de tout cela dans la nouvelle de Gautier.

En sa qualité de peintre, il montre successivement des tableaux inouïs, et je serais même enclin à croire que l'épisode où Clarimonde morte vient chercher pour la première fois son amant est ce qu'il a créé de mieux dans sa prose descriptive : *« Je reconnus sur-le-champ Clarimonde: Elle portait à la main une petite lampe de la forme de celles qu'on met dans les tombeaux dont la lueur donnait à ses doigts effilés une transparence rose qui se prolongeait par une dégradation insensible jusque dans la blancheur opaque et laiteuse de son bras nu. Elle avait pour tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade, dont elle retenait les plis sur sa poitrine comme honteuse d'être si peu vêtue, mais la petite main ne suffisait pas ; elle était si blanche que la couleur de la draperie se confondait avec celle de la chair sous le pâle rayon de la lampe. Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de bagnieuse antique plutôt qu'à une femme douée de*

vie. Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même, seulement l'éclat vert de ses prunelles était un peu amorti et sa bouche, si vermeille autrefois, n'était plus teintée que d'un rose faible et tendre presque semblable à celui de ses joues. Les petites fleurs bleues que j'avais remarquées dans ses cheveux étaient tout à fait sèches et avaient presque perdu toutes leurs feuilles, ce qui ne l'empêchait pas d'être charmante, si charmante que, malgré la singularité de l'aventure et la façon inexplicable dont elle était entrée dans la chambre, je n'eus pas un instant de frayeur (1) ». Gautier se montre ici un véritable disciple de Rembrandt. Et c'est très beau.

Toute cette nouvelle se déroule en tableaux exquis pleins de couleurs et de clair obscur, répandues avec une habileté surprenante. Le poète ne s'attache pas au côté fantastique, ne scrute pas d'un œil de psychologue les cœurs et les sentiments, il n'est pas moraliste, il se contente de décrire.

(1) *Nouvelles* par Th. G. Nouvelle édition corrigée et revue. Charpentier, 1845, p. 292.

Arria Marcella (1852) est un autre exemple, plus frappant encore, de l'art pictural de Gautier. Le sujet est semblable ; c'est l'amour qui fait ressusciter l'aimée morte il y a treize siècles, ainsi que toute la ville de Pompéi. Mais le sujet compte seulement pour la toile, c'est le matériel nécessaire sans quoi on ne peut peindre ; tout ici n'est que pour la description d'une cité antique et d'une maison romaine de Pompéi, quelques mois avant qu'elle ne soit ensevelie sous les cendres du Vésuve. On a essayé maintes fois dans le xix^e siècle de faire revivre la ville ancienne, mais ni Bulwer, ni Ebers, ni Farrer, ni même Flaubert n'ont réussi à donner une telle vision du côté extérieur de la vie antique, car c'est une vision étonnante de précision et de vérité. Mais nous y chercherions vainement l'âme d'un Romain ou ses pensées. L'auteur ne s'en préoccupe même pas, l'extérieur lui suffit.

Le Pied de Momie est une description de l'ancienne Egypte faite dans le même genre, et d'une valeur bien moindre, mais sans aucune intrigue

(si ce n'est dans le commencement qui semble presque un pastiche d'Hoffmann).

Jamais peut-être Gautier ne fut plus romantique que dans *Le Chevalier double* (1840) et dans *L'Enfant aux Souliers de Pain* (1849). Ces deux contes nous font aujourd'hui absolument l'effet des ballades flamboyantes et la prose même n'y nuit pas, tant elle est rythmique et poétique. Réellement, si leurs sujets ne sont pas empruntés aux ballades d'Uhland ou de Burger, ils leur ressemblent plus d'une fois à s'y méprendre. Ils viennent évidemment de la source commune de ce genre, des légendes populaires (1).

Le Chevalier double est l'histoire — aussi vieille que le monde — de deux âmes, une bonne et une mauvaise, qui sont en lutte dans l'homme. A peu près au même temps Poë écrivait son *William Wilson* dont le sujet principal est exactement le même. Et Goëthe dans *Faust* (première partie) avait écrit ces vers éternels :

(1) Cf. *Kinder-und Hausmarchen* (1812) et *Deutsche Sagen* (1816) des frères Grimm, où l'on rencontre plus d'une fois ces sujets et d'où probablement Gautier les a tirés.

Zwei Seelen wohnen ach ! in meiner Brust
Die eine will sich von der andern trennen ;
Die eine halt in derber Lebenslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen.
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dunst
Zu den Gefilden hoher Ahnen (1).

Les Orientaux avaient cette même tradition et appelaient l'âme double *Ferouer*, et les philosophes antiques avaient, eux aussi, soulevé parfois cette question ! Mais Gautier ne s'intéresse pas à la philosophie, il veut évoquer simplement le fantastique et, en même temps et surtout, décrire les châteaux et les guerriers de l'antique Germanie. Comme toujours, il ne s'intéresse qu'à la langue et à l'évocation des images. Mais cependant, c'est un des

(1) « Hélas deux âmes habitent dans mon sein. Je veux les séparer. L'une, dans son ardent désir de vie, s'attache, se cramponne à ce monde avec ses organes ; l'autre s'élève violemment du sein de la mort vers les domaines des sublimes ancêtres. » (Traduction F. Porchat, t. III, Hachette, 1860, p. 149.

Nous trouvons presque encore la même idée chez Wieland dans : *Wahl des Herkules* (1773).

« Zwei Seelen ach ! ich fühl es zu gewisz

« Bekämpfen sich in meiner Brust

« Mit gleicher Kraft. »

« Deux âmes ! ah, je les sens combattre dans ma poitrine avec une force égale... »

plus beaux de ces contes fantastiques, car heureusement il n'oublie point ici le sujet ; au contraire, il sait le développer en maître et le fantastique est évoqué d'une manière aussi puissante que rare. Il n'est jamais macabre ou grotesque, mais froid et solennel et il produit un effet d'autant plus grand.

La donnée de *L'Enfant aux Souliers de Pain* forme aussi une légende très répandue, non seulement en Allemagne, mais dans tous les pays du Nord, aussi bien en Pologne qu'en Suède. C'est l'histoire d'un enfant trop gâté par sa mère durant sa vie qui pour cela ne peut entrer au ciel. Mais *amor vincit omnia*, les pleurs et les lamentations de la mère le sauvent enfin. Une grâce et un charme exquis font de ce conte un digne pendant au *Chevalier double* à qui il ressemble du reste beaucoup par la facture et la couleur.

Parmi les œuvres de Gautier, en voici trois, qu'à cause de leur étendue on devrait nommer non plus contes, mais romans fantastiques. *Jettatura* (1856), dont le titre primitif était *Paul d'Aspremont*, *Avatar* (1856) et *Spirite* (1865). Ils sont peut-être ce qu'il a écrit de plus médiocre en ce genre.

Tous trois furent imprimés dans le feuilleton du *Moniteur Universel* et, en vérité, ils ressemblent trop à un roman-feuilleton. Ils sont intéressants et jolis, mais n'ont aucune qualité remarquable, digne du génie de Gautier, si ce n'est dans quelques rares épisodes épars çà et là. Ils sont trop longs, l'auteur sacrifie ici son style à ce qu'il pense devoir intéresser davantage et la valeur littéraire en est diminuée. Ajoutons encore que le dernier, *Spirite*, rappelle vraiment trop certaines histoires de Poë (*Mesmeric revelations, Some facts in the case of Mr Waldemar* etc.), dont, par moment, il ne paraît être qu'une copie. Ces trois ouvrages n'ont presque aucune importance ni dans l'œuvre de Gautier ni dans l'histoire du conte fantastique. Il faut faire cependant une remarque assez curieuse : nous sentons là et particulièrement dans *Jettatura* une certaine influence de l'homme le plus éloigné de Gautier, de Mérimée. La figure du commodore est toute pareille à celle de sir Nevil de *Colomba*, soit pour son attachement à sa nièce, soit pour la bonhomie du caractère. De même les Anglaises, qui, visitant Pompéi, trouvent le cadavre d'Alta-

villa, sont de très proches parentes de toutes les Anglaises de Mérimée (1).

Par contre, les trois histoires fantastiques les plus originales et qui peuvent être comptées parmi les meilleures de Gautier sont : *Le Nid des Rossignols* (1833), *L'Omphale* (1834) et *La Cafetière* (1831).

Le Nid des Rossignols est une histoire « fort simple, sans recherches de poésie superflue, sans rien d'excentrique ; la phrase est déjà irréprochable et le style offre déjà des qualités qui promettent les maîtres-écrivains » ; c'est ainsi que le grand ami de Gautier, M. Maxime Du Camp, résume son impression sur ce conte (2). Et réellement dans ces quelques mots il a indiqué toutes les qualités de l'ouvrage. Le conte est presque sans sujet, c'est l'histoire de trois jeunes châtelaines du moyen âge qui, durant leurs courtes vies, ne font que de la musique et ne pensent qu'à la musique. Un rossignol, fier de sa vir-

(1) Ce n'est pas du reste la seule fois que Gautier aurait fait un emprunt à Mérimée ; nous savons (Cf. Bergerat, *op. cit.*, p. 217 et suiv.) qu'il se proposa de faire un ballet : *La Statue amoureuse*, dont le sujet était celui de la *Vénus d'Ille*.

(2) Maxime du Camp. *Théophile Gautier*. Hachette, 1890, p. 133.

tuosité en sa qualité de roi des chanteurs parmi les oiseaux, les provoque à un combat de chants. Mais vaincu, ne pouvant plus survivre à sa déchéance, il leur confie ses trois petits qui, sous leur tutelle apprennent tous les secrets de la musique et deviennent après leur mort les âmes des grands musiciens : Palestrina, Gluck et Mozart. Ce n'est plus, comme souvent dans d'autres œuvres de Gauthier, un manifeste contre les « vieux », ni une histoire flamboyante, mais c'est simple et naïf comme les tableaux des primitifs qui, représentent les anges faisant de la musique, ou sainte Cécile devant son orgue. La langue est sublime ; par un exemple unique chez Gautier, elle n'est pas descriptive mais musicale ; elle est si poétique qu'on oublie parfois que le conte est écrit en prose. L'influence d'Hoffmann ne se voit que dans le choix du sujet ; Gautier, qui n'aimait pas personnellement la musique, compose un hymne à sa gloire.

Omphale et *La Cafetière* sont deux récits dont on ne peut dire s'ils sont des rêves ou des réalités vues la nuit. La première est une évocation du XVIII^e siècle avec ses petits pavillons à l'architecture

baroque de la Régence, avec les petites marquises et leurs minauderies et leurs grasseyements. C'est la galanterie, l'amour et l'esprit du siècle présentés comme en une tapisserie aux couleurs élégantes, mais atténuées par le temps et, comme une tapisserie ce n'est qu'une représentation d'une époque, sans action, le fantastique n'y joue qu'un rôle accessoire.

Bien qu'elle ne soit également qu'une description d'une vision nocturne *La Cafetière*, sans doute parce qu'elle est le premier conte de Gautier, est plus fantastique et très romantique. L'auteur croit voir une vieille cafetière se changer en une jeune fille dans l'épanouissement de sa beauté et, par un coup de foudre, il en devient tout de suite amoureux. Quand, après le réveil, il montre à un ami le dessin qu'il en fit de mémoire, cet ami lui déclare que c'est le portrait exact de sa sœur morte il y a deux ans. Et l'histoire finit par une exclamation du plus pur romantisme : « Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre ! »

La mille et deuxième Nuits (1842), qui fait suite aux *Mille et une nuits* persanes, n'ayant aucune

importance dans l'histoire du conte fantastique, je ne la mentionne ici que *pro beneficio inventarii*, en ajoutant que j'en admire beaucoup l'élégance du style et le charme du sujet.

C'est à Gautier que revient le mérite d'avoir popularisé les contes fantastiques en France. Non seulement il en écrivit un grand nombre, mais, en s'inspirant de tous les auteurs étrangers, il a montré les diverses faces de ce genre, aussi bien le fantastique visionnaire que le surnaturel en action pour ou contre l'homme. Son art souple et son style incomparable ont rendu ses œuvres chères aux amants de la beauté pure et le gros public fut retenu par l'intérêt et la nouveauté du sujet, traité par un maître illustre. En adaptant le merveilleux à ses besoins, il a montré le chemin aux écrivains postérieurs, en particulier aux talents plus modestes qui ont, jusqu'à ces temps derniers, conservé sa technique et sa façon d'écrire les contes fantastiques. Gautier n'a rien inventé de nouveau dans ce genre, mais il en fut un continuateur de premier ordre et ainsi, malgré les reproches auxquels il prête, il tient une grande place dans l'histoire du conte fantastique en France.

CHAPITRE IV

Le Conte fantastique chez Prosper Mérimée

On a répété déjà maintes fois qu'à Mérimée on ne peut appliquer aucune règle ni loi, car il en est la négation personnifiée ; en étudiant ses contes fantastiques nous le remarquons également. Selon Nodier deux conditions étaient nécessaires pour qu'un conte fantastique réussît : il fallait que le conteur eût foi en ce qu'il racontait, et puis qu'il eût un auditoire crédule. Et réellement jusqu'alors on ne trouve presque pas un conte fantastique qui ne remplisse au moins une de ces conditions. Chez Mérimée, c'est tout le contraire. Lui qui s'efforce toujours d'être différent des autres, d'être un esprit fort, qui ne croit ni à Dieu ni au diable, qui n'a foi dans aucun sentiment, pas même

dans l'amour, comment pourrait-il croire aux superstitions ?

C'est un sceptique endurci. Non seulement il n'est d'aucune religion (1), mais il n'a pas même la religion de soi-même. Et ses lecteurs ? C'étaient ou des gens pareils à lui, mais cent fois plus cyniques, comme Stendhal et Ampère, ou la haute société du second Empire qui pensait seulement au plaisir. Le gros public ne compte pas pour lui, puisque non seulement il se moque de lui, mais lui cache même ses œuvres ; combien de fois imprimait-il « privately », et quand il imprimait publiquement, il se souciait peu de ses éditions.

Voilà que les deux conditions *sine qua non* de Nodier ne sont pas remplies et cependant les contes fantastiques de Mérimée comptent parmi les meilleurs qu'on ait écrits en France. Pourquoi ? La seule réponse qui se présente est qu'il fut un artiste incomparable, qui possédait à fond son métier d'écrivain et que le génie ne connaît pas de règles.

(1) Il se vantait de n'avoir jamais été baptisé. Cf. Filon, *P. Mérimée*, Hachette, 1898.

Mérimée est un homme froid et calme, qui n'éprouve aucune passion, si ce n'est justement la volonté obsédante de paraître toujours sans passion. Il repousse l'inspiration, et tout chez lui n'est que raisonnement. Il croit qu'avec le raisonnement on peut arriver à tout — et cette théorie lui réussit. Il n'a jamais l'obsession du style ou du sujet, il réfléchit froidement et décide avec calme. « Mérimée choisit des types francs, forts, originaux, sortes de médailles d'un haut relief et d'un métal dur, avec un cadre et des événements appropriés... Chacun dans sa petite taille est un document sur la nature humaine, un document complet et de longue portée, qu'un philosophe, un moraliste, peut relire tous les ans sans l'épuiser. Plusieurs dissertations sur l'instinct primitif et sauvage, des traités savants, comme celui de Schopenhauer sur la métaphysique de l'amour et de la mort, ne valent pas les cent pages de *Carmen*. *Le Cierge d'Arsène Guillot* résume beaucoup de volumes sur la religion du peuple et sur les vrais sentiments des courtisanes (1). » Et ces qualités ressortent jus-

(1) Taine : « Etude sur Mérimée » en tête de *Les Lettres à une Inconnue*, 6^e édit., Paris, Michel Lévy, 1874, pp. 27 et 28.

tement parce qu'il peut choisir et qu'il sait choisir. Il prend pour les développer uniquement des sujets très curieux, aptes à l'intéresser lui-même. Ensuite il travaille à les présenter de la façon la plus précise et la plus nette. Puis il choisit aussi sa langue, qu'il manie selon son sujet (1).

C'était un savant dans la conception et la rédaction de ses œuvres ; son plus grand plaisir même était de se poser en archéologue ou en historien. Nulle part son esprit et ses tendances ne se voient mieux que dans les contes fantastiques. Il traite son sujet avec un sang-froid étonnant, soit qu'il le relate en historien, comme un fait historique : *La Vision de Charles XI* (1829) ; soit qu'il le développe comme un fait noté objectivement par un archéolo-

(1) Le comte d'Haussonville rapporte l'anecdote suivante (*Prosper Mérimée*, Calmann-Lévy, 1885, p. 191) : « Comme M. Emile Augier lui faisait des compliments d'une petite nouvelle intitulée *La Chambre bleue* : Il a cependant un grand défaut, répondit-il, qui « tient à ce que j'ai changé le dénouement ; je comptais d'abord donner à mon récit un dénouement tragique et *naturellement* j'avais « raconté l'histoire sur un ton plaisant ; puis, j'ai changé d'idée et « j'ai terminé par un dénouement plaisant. Il aurait fallu recommencer et raconter l'histoire sur un ton tragique, mais cela m'a « ennuyé et je l'ai laissée là. »

gue, *Vénus d'Ille* (1838) ; soit qu'il le présente comme une légende exotique recueillie par un voyageur, avec toutes ses fautes et qualités : *Federigo* (1829), *Les Ames du Purgatoire* (1834).

Dans la *La Vision de Charles XI* il raconte un épisode de l'histoire de Suède. En elle-même cette histoire n'a rien de bien important, c'est simplement la relation d'une vision de l'avenir qu'a eue le roi Charles XI, sorte de légende comme on en raconte dans tous les pays. Mérimée veut ici démontrer qu'il ne s'agit pas d'une légende historique, mais d'un fait véritable, réellement arrivé. Il ne s'occupe pas du sujet de la vision, mais de la vision elle-même. Et cette chose surprenante, le fantastique dans le réel, Mérimée le raconte avec son impassibilité, sans rien souligner, sans rien ajouter, sans même le considérer — dirait-on — comme une chose extraordinaire. Seulement il débute par cette petite phrase : « On se moque des visions et des apparitions surnaturelles ; quelques-unes cependant sont si bien attestées que, si l'on refusait d'y croire, on serait obligé, pour être conséquent, de rejeter en masses tous les témoi-

gnages historiques ». Et comme une preuve encore de la véracité de son récit, il rappelle un fait presque insignifiant, une petite tache de sang que conserva la pantoufle du roi.

Ailleurs, Mérimée sera un archéologue qui racontera une aventure qui est arrivée dans un voyage scientifique ; la *Vénus d'Ille*, dans la première rédaction, portait le titre plus savant de *Relation de la découverte faite à Ille, en 1834, d'une statue antique et d'inscriptions expliquées par M. de Peyrehorade, membre du Conseil général du département des Pyrénées-Orientales, rédigée par M. Mérimée de l'Académie de Bourges, section d'archéologie* (1). Et toujours avec la même absence de parti-pris, il raconte une histoire qui peut être aussi bien un conte merveilleux d'un fantastique sans exemple, qu'un simple fait-divers criminel. Mais il s'abstient avec soin d'exprimer son avis. Bien plus, il semble considérer cette aventure comme un épisode curieux, mais sans importance,

(1) Ch.-Alexandre Roger, *Manuscrit de « La Vénus d'Ille » de Prosper Mérimée*. Paris, Fedruer, 1898, p. 2.

quant à ses travaux archéologiques et au but de son voyage. De même dans *La Vision de Charles XI* il s'agissait non du fait lui-même, mais de la possibilité de ce fait.

Mérimée est encore un docte voyageur, versé dans la connaissance des littératures antiques qui recueille les légendes et les mythes des pays qu'il traverse et qui, sous la dictée de la tradition, écrit *Les Ames du Purgatoire* et *Federigo* sans y mettre — paraît-il — rien d'individuel. Le premier conte a pour objet la vie étonnante d'un Don Juan (comme tout le monde le sait, il en a existé plusieurs). Celui-ci est le héros de Tolède, Don Juan de Marana. Mérimée avec un flegme parfait, raconte l'histoire miraculeuse de ce favori des dames, son enfance partagée d'un côté entre des actions pieuses et des prières, selon les leçons de sa mère, et d'un autre côté les exercices physiques, et l'étude des grands faits de ses aïeux que lui apprenait son père, célèbre dans tant de batailles. Plus loin, nous le voyons à l'université où, succombant aux tentations de mauvais compagnons, il gaspille sa vie et sa vertu en débauches et en amourettes. C'est

un tableau coloré et vivant des mœurs des jeunes gens de ce temps. Ensuite, c'est la longue série des aventures amoureuses de Don Juan et enfin sa conversion, causée par la vue d'une procession des âmes que les messes et la piété de sa mère ont fait sortir du purgatoire, et qui toutes prient pour son âme à lui, au moment suprême où il pourrait encore être sauvé. Cette vision fait une telle impression sur Don Juan que bientôt après, ayant distribué sa fortune aux pauvres, il entre dans un couvent où, malgré les tentations du diable, il vit et meurt en odeur de sainteté.

Federigo est une légende joyeuse, parfois même bouffonne, qui se déroule à Naples, pays du soleil, de l'esprit et de la paresse : c'est l'histoire d'un joueur qui, pour avoir été hospitalier à Jésus-Christ et à ses compagnons, grâce à son esprit et grâce à une bonne humeur qui ne l'abandonne jamais, vit des jours parfaitement heureux, trompe Pluton et la mort et enfin avec un bon mot force la porte du Paradis.

Une chose très curieuse et très originale, c'est le rôle de l'élément fantastique dans ces deux nou-

velles. Quoiqu'il mène l'action et la dénoue, Mérimée cependant ne la souligne pas, n'y donne que peu d'attention. Le conte n'est pas écrit pour le merveilleux, qui au contraire, lui est, subordonné. Toute l'histoire n'a pour but que de caractériser un personnage, de le mettre en relief, ainsi que de peindre l'atmosphère et l'âme de l'époque où l'auteur a trouvé son sujet ou son héros.

C'est là ce qu'il faut remarquer principalement dans Mérimée, jamais il n'écrivait de contes fantastiques sous l'obsession d'une vision surnaturelle comme Hoffmann ou Poë. Qu'il fasse choix d'un fait réel, bien qu'invraisemblable, ou d'une légende absolument merveilleuse, le fantastique lui sert uniquement à caractériser l'âme et les sentiments de ses personnages, ou l'atmosphère du temps ou du pays au milieu duquel l'histoire se développe.

CHAPITRE V

Le conte fantastique chez Gérard de Nerval

Gérard de Nerval avait traduit *Faust* dans sa jeunesse et connaissait à fond la littérature allemande, dont il était grand admirateur. Il pouvait lire dans l'original les contes fantastiques allemands qui réellement l'enchantèrent. Il se mit à traduire ou plutôt à adapter en français des extraits de Jean-Paul et d'Hoffmann (*L'Eclipse de Lune*, épisode fantastique par Jean-Paul Richter; *les Aventures de la Nuit de Saint-Sylvestre*, conte inédit d'Hoffmann) et, naturellement, il subit leur influence, notamment celle d'Hoffmann. Mais, chose curieuse, les contes historiques de l'auteur allemand, bien plus que ses fantaisies, l'inspirèrent (*Meister Martin*, *Saengerkrieg auf Wartburg*), *M^{le} de Scudéry*). Ses deux premiers contes fantastiques : *La Main enchantée* et *Le Monstre vert* rap-

pellent beaucoup Hoffmann, mais ils en diffèrent par le fantastique qu'Hoffmann ne mettait jamais dans ses pures reconstitutions des temps anciens, et par le calme que nous ne trouvons nulle part chez l'auteur allemand.

Hoffmann subissait l'influence du farouche « *Sturm-und Drang Periode* », tandis que Gérard de Nerval suivait le XVIII^e siècle avec Cazotte, pour qui il a toujours professé une grande admiration (1). Par là aussi l'esprit de Gérard de Nerval diffère énormément de l'âme philosophique et parfois flamboyante jusqu'au délire de l'écrivain allemand.

La Main Enchantée est une très jolie histoire du temps d'Henri IV, qui évoque avec beaucoup d'intuition, non seulement la ville de Paris telle qu'elle était à cette époque, mais un peu aussi l'âme des petits bourgeois d'antan, leur vie intime, leurs us et coutumes. Elle est mêlée de fantastique aussi ; la main enchantée n'obéit plus au corps auquel elle appartient, elle se meut selon la volonté du

(1) Il a même écrit sa biographie avec beaucoup d'enthousiasme (dans *Les Illuminés*).

sorcier, à qui elle est vendue ; mais cela même est envisagé plutôt comme un trait particulier à ce temps-là, car alors le préjugé et la superstition faisaient partie intégrante des croyances de ces pauvres et obscures gens du xvii^e siècle, à qui les relations des sorciers avec le diable et les puissances des ténèbres semblaient toutes naturelles et vraies : le fantastique ici joue un rôle surtout épisodique, semble-t-il, et c'est pour cela que je considère la *Main Enchantée* bien plus comme un tableau historique que comme un conte fantastique.

Le Monstre Vert est une petite histoire du même genre avec cette différence qu'elle est très bouffonne, et beaucoup moins belle. Au contraire, *La Reine des Poissons* est une légende charmante et dans un ton grave, peut-être recueillie par l'auteur chez des paysans des environs d'Ermenonville, où il a trouvé tant de jolies chansons. Mais ces deux œuvres n'ont à nos yeux qu'une valeur inférieure et très peu d'importance pour notre sujet.

Tel n'est pas le cas de *La Reine du Matin* et *Le Roi Soliman* (1850).

« La reine de Saba c'était bien elle... qui me préoccupait alors — et doublement —. Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites tourmentait mes nuits, sous les hautes colonnes de ce grand lit sculpté, acheté en Touraine, et qui n'était pas encore garni de sa brocatelle rouge à ramages. Les salamandres de François I^{er} me versaient leur flamme du haut des corniches où se jouaient des amours imprudents. Elle m'apparaissait radieuse, comme au jour où Salomon l'admira s'avancant vers lui dans les splendeurs pourprées du matin. Elle venait me proposer l'éternelle énigme que le Sage ne put résoudre et ses yeux que la malice animait plus que l'amour, tempéraient seuls la majesté de son visage oriental. Qu'elle est belle ! Non pas plus belle cependant qu'une autre reine du matin dont l'image tourmentait mes journées.

« Cette dernière réalisait vivante mon rêve idéal et divin. Elle avait comme l'immortelle Balkiss le don communiqué par la huppe miraculeuse. Les

oiseaux se taisaient en entendant ces chants et l'auraient certainement suivie à travers les airs (1). » Ce n'est pas pendant ces quelques années seulement qu'il fut épris, mais malheureusement, pendant toute sa pauvre vie. Lorsqu'il vit Jenny Colon et qu'il se prit à l'aimer l'image de sa pensée adorée se confondit en lui avec la réalité. On n'a jamais vu un amour semblable à celui de Gérard ; pendant de longs mois, toujours timide, il se contentait de contempler cette actrice de loin assis dans son fauteuil d'orchestre. Plus tard seulement, des amis le présentèrent et, quoique reçu dès l'abord avec beaucoup de complaisance, il ne fut jamais aimé ; mais, jamais femme ne fut autant aimée que cette femme qui se moquait de lui, qui le trompait et finit par se marier avec un flûtiste. Je ne connais rien de plus touchant que les lettres que Gérard de Nerval lui adressa, si pleines de renoncement à soi-même et d'attachement absolu. Permettez-moi d'en citer quelques phrases : « Ah ! j'ai été l'une des célébrités parisiennes et je remon-

(1) *Petits Châteaux de Bohême*, « Œuvres complètes » de Gérard de Nerval. Calmann Lévy, 1881, t. V, pp. 272-273.

terais encore aujourd'hui à cette position, que j'ai négligée pour vous, si vous me donniez lieu de chercher à vous rendre fière de moi. Vous vous plaignez de quelques heures que je vous ai fait perdre !... Mais mon amour m'a fait perdre des années, et le plus terrible encore, c'est que je ne puis rien sans vous... Que m'importe la renommée, tant qu'elle ne prendra pas vos traits pour me couronner ? jusque-là, il y aura une gloire dans laquelle la mienne s'absorbera toujours, la vôtre (1) ». Et de fait il fonde avec quelques amis une revue *Le Monde dramatique* pour y célébrer le talent de Jenny Colon. Ensuite, quand celle-ci passa des Variétés à l'Opéra-Comique, de comédienne se faisant cantatrice, Gérard de Nerval songea à écrire pour elle un opéra qui devait avoir pour titre *La Reine de Saba* et pour la partition duquel il voulait un grand musicien ; il frappa tour à tour à la porte de Monpou, de Berlioz (2) et, enfin, de Meyerbeer, qui lui promit sa

(1) Victorien Sardou. « La mort de Gérard de Nerval, Lettres à Jenny Colon » (extrait de la *Nouvelle Revue*, 15 octobre 1902. Auxerre-Launier, 1902, p. 17).

(2) Cf. Arsène Houssaye. « Gérard de Nerval, souvenirs d'antan ». *Le Livre*, 1883, p. 44.

collaboration. Mais le grand musicien, occupé par d'autres travaux, ne put tenir sa promesse, cet opéra ne vit jamais la rampe ; il a paru sous la forme d'un conte quelques années plus tard (1845), dans les *Nuits du Ramazan*.

Cependant *La Reine de Saba* depuis des années déjà occupait son esprit — presque depuis son adolescence. Car cet épisode de la Bible et l'énigmatique personnage de la belle et mystérieuse reine, lui semblait cacher le mystère de la vie d'artiste et du mysticisme sacré.

Nerval était un de ces hommes rares en tous temps, qui ne doutent pas des sciences occultes. Tous ses amis et contemporains nous le représentent comme quelqu'un qui « croyait avec une foi naïve à toutes les histoires de nécromancie et d'enchantement. Le monde invisible et supranaturel le comptait au nombre de ses plus fervents adeptes... il se composait des théories à lui pour expliquer tout ce qui aurait pu le surprendre et il croyait fermement et à ses théories et à leur efficacité. Ce qu'il devint sous l'empire de ces études multipliées, il l'est resté toute sa vie, et bien peu, parmi nous

l'ont connu différemment » (1). Telles sont les paroles d'un des plus grands de ses amis, Georges Bell, qui devait le bien connaître.

Nous savons, d'autre part (2), que dès son adolescence il se plongea dans l'étude des livres traitant ces sujets ; il en trouva une grande quantité chez son oncle à Ermenonville où il passa quelques années de sa jeunesse. Ensuite, en vue de son opéra, il consulta tous les ouvrages possibles touchant les sciences occultes ou la reine de Saba, « la Bible, le Talmud, Sanchoniathon, Bérose, Hermès, George le Syncelle, toute la bibliothèque orientale de d'Herbelot y passa, tout fut consulté jusqu'à l'histoire des soixante-dix rois préadamites et à la biographie de la dive Lilith, première femme d'Adam, pour bien prendre la couleur locale » (3). Enfin, au Caire et à Constantinople, il prit contact avec les légendes populaires orientales. Et ce sim-

(1) Georges Bell, *Etudes contemporaines, Gérard de Nerval*, Paris-Lecou, p. 11.

(2) Cf. Les diverses notices de Th. Gautier sur la vie de Gérard de Nerval et M^{me} Arvède Barine : « Gérard de Nerval » (dans *Les Névrosés*, Paris, Hachette, 1898, pp. 300 et suiv.).

(3) Arsène Houssaye, *op. cit.*, p. 44.

ple conte, caché parmi ses impressions de voyage, nous étonne sans cesse par sa documentation et la connaissance profonde des choses qu'il décrit.

Mais ce qui nous frappe beaucoup plus encore, c'est la différence qui existe entre *La Reine du Martin* et *le Roi Soliman* (car tel est son titre exact) et tous les contes fantastiques écrits jusqu'alors. Des conteurs avaient développé des sujets surnaturels, exploré le domaine du mysticisme tout en étant bons catholiques, bons protestants ou bons libres penseurs, mais Gérard de Nerval fut le premier (et peut-être le seul) qui, étant adepte de l'occultisme, le décrivit. Et jusqu'ici, il est pour ainsi dire le premier aussi qui dans un conte fantastique ait émis une idée philosophique et mystique autour de laquelle tourne tout le sujet ; et vraiment, si nous cherchons quelque chose de semblable, nous ne trouvons — toutes proportions gardées — que le *Faust*, de Goethe, qui, du reste, a beaucoup influencé Gérard de Nerval. De même que Faust s'éprend d'Hélène, morte il y a des siècles, de même Gérard de Nerval est amoureux d'une créature légendaire, de la belle et séduisante Balkiss. — Et ici ce n'est plus

la fiction d'un écrivain qui prête un sentiment à un personnage de son invention, c'est en vérité et pour son propre compte que l'auteur éprouve lui-même ce sentiment à l'égard d'une héroïne imaginaire et il est si réellement amoureux d'elle qu'il finit dans sa folie amoureuse par la confondre de plus en plus avec Jenny Colon.

Ces raisons suffisent pour que nous considérions cette histoire comme imprégnée d'un fantastique tout à fait exceptionnel. Il faut noter de plus que les qualités purement artistiques sont ici de premier ordre. Plaçant tout le récit dans la bouche d'un conteur populaire turc, Gérard de Nerval réussit à lui donner *deux* « couleurs locales » en même temps, celle de la Palestine antique et celle d'un récit oriental contemporain.

Son sujet ? C'est la guerre éternelle entre les grands génies et les grands artistes d'une part et de l'autre la médiocrité. Le représentant de celle-ci est Salomon, égoïste quoique sage, savant plutôt que poète, pensant bien plus à sa gloire qu'à célébrer le nom de son Dieu. L'artiste génial, c'est le maître ouvrier qui bâtit les temples et les palais,

c'est Adoniram, descendant de la race maudite de Caïn. Celui-ci, selon les traditions persannes, n'est pas fils de l'homme, mais il a été engendré par Eblis, un des Eloïms comme Adonaï lui-même. Bannis du paradis, Ève et Adam le détestent comme le détestait Adonaï, l'éternel ennemi de son père. De là provient « la première lutte des djins ou enfants des Eloïms, issus de l'élément du feu, contre les fils d'Adonaï engendrés du limon » (1) : Abel fut tué. Mais « Adam se vit renaître plus tard dans la postérité de Seth et, pour effacer le crime, Caïn se fit bienfaiteur des enfants d'Adam » (2). Cependant, comme le meurtre n'a jamais été pardonné, jamais ne cessera l'injustice envers lui et ses descendants ; « les grands génies qui viendront naîtront faibles ; leur vie sera courte ; l'isolement sera leur partage. L'âme des génies conservera dans leur sein sa précieuse étincelle et leur grandeur fera leur supplice. Supérieurs aux hommes

(1) *Voyage en Orient*. Deuxième série. Calmann-Lévy, 1881, p. 136.

(2) *Ibidem*.

ils en seront les bienfaiteurs et se verront l'objet de leur dédain, leurs tombes seules seront honorées. Méconnus durant leur séjour sur la terre, ils posséderont l'âpre sentiment de leur force et ils l'exerceront pour la gloire d'autrui. Soumis aux malheurs de l'humanité, ils voudront les prévenir, sans se faire écouter. Soumis à des pouvoirs médiocres et vils, ils échoueront dans leur tentative de surmonter ces tyrans méprisables ; supérieurs par leur âme, ils seront le jouet de l'opulence et de la stupidité heureuse. Ils fonderont la renommée des peuples et n'y participeront pas de leur vivant. Géants de l'intelligence, flambeaux du savoir, organes du progrès, lumières des arts, instruments de la liberté, eux seuls resteront esclaves, dédaignés, solitaires. Cœurs tendres, ils seront en butte à l'envie ; âmes énergiques, ils seront paralysés pour le bien.

« Ils nourriront l'espérance toujours déçue, ravivée sans cesse, et plus ils travailleront à la sueur de leur front, plus les hommes seront ingrats. Ils donneront toutes les joies et recevront toutes les douleurs ; la pauvreté les suivra, la famille sera

pour eux compagne de faim. Complaisants ou rebelles, ils seront constamment avilis, ils travailleront pour tous et dépenseront en vain le génie, l'industrie et la force de leurs bras (1). » Lorsque les travaux d'Adoniram ont échoué, par un concours malencontreux de circonstances, tout le monde se détourne de lui ; Tubalcaïn, son grand-père, lui apparaît la nuit, et le conduit dans les profondeurs de la terre, où sont réunis tous ses ancêtres, et là il lui explique les mystères. Et vraiment la descente de Virgile aux Enfers n'est pas plus saisissante que cette puissante vision. Nous ne trouverons rien de pareil dans tous les contes fantastiques.

Le troisième personnage principal est la reine Balkiss, fille elle aussi de la race de Caïn. Elle vient à Jérusalem pour voir et entendre le célèbre Ecclésiaste. Eblouie par sa sagesse et le faste qui l'entoure, elle est sur le point de devenir sa femme quand elle rencontre Adoniram. Tous deux tombent amoureux l'un de l'autre et veulent s'épouser

(1) *Voyage en Orient, op. cit.*, pp. 141-142.

après avoir fui secrètement du royaume de Salomon. Mais la jalousie de celui-ci et la trahison de quelques ouvriers mettent fin à la vie d'Adoniram.

C'est l'unique exemple d'un simple conte fantastique contenant tant de grandes idées philosophiques, tant de puissance et tant de douleurs d'artiste méconnu. Outre ces qualités, qui appartiennent exclusivement à la *Reine du Matin*, nous y voyons aussi toutes les qualités ordinaires du conte fantastique. Le récit, quoique souvent entremêlé de philosophie, est néanmoins saisissant et intéressant au plus haut degré. Les trois caractères sont d'une précision et d'une vérité remarquables. Le merveilleux est évoqué avec une puissance et une imagination sans borne et d'une façon qu'on a rarement rencontrée jusqu'ici chez les écrivains. On peut considérer ce conte non seulement comme le meilleur ouvrage de Gérard de Nerval, mais comme un véritable chef-d'œuvre. — Et pourtant il est bien oublié.

La santé physique et intellectuelle de Gérard de Nerval s'affaiblit de plus en plus. Il devient malade sous l'influence de voyages fatigants et des mal-

heurs. L'indifférence et puis la mort de Jenny Colon jettent sur sa raison une ombre, qui s'étend de plus en plus. Les rêveries et l'élévation continue de sa pensée achèvent le reste. Nerval devient fou. Mais aux lueurs de sa raison qui s'éteint, il écrit encore une œuvre (*Aurélie ou le Rêve et la Vie*) (1845) que son suicide laisse inachevée. Cette œuvre est tout à fait étrange et (nous devons répéter le mot qui s'applique si bien à Nerval) elle est exceptionnelle. Alfred Delvau (1) la définit dans son style poétique : « c'est la Raison écrivant les Mémoires de la Folie sous sa dictée » et réellement nous ne pourrions trouver une autre définition. Car ce n'est pas un conte fantastique, quoiqu'il y ait une abondance de visions imaginaires et de choses que nul n'a vues, ce n'est pas une rêverie philosophique, quoique la philosophie y tienne une grande place : cela rappelle parfois l'*Apocalypse* et les *Confessions du Mangeur d'Opium* de Thomas de Quincey, et les œuvres mystiques de

(1) Alfred Delvau. *Gérard de Nerval. Sa Vie et ses Œuvres*. Bachelin, 1865.

Swedenborg, mais en même temps c'est tout autre chose. Il semble parfois que l'esprit de Nerval s'est divisé en deux fragments, l'un qui est fou et l'autre qui observe sa folie pour la décrire avec un sang-froid terrible.

Je n'ai mentionné ici, *Aurélié* que parce qu'elle contient des visions fantastiques de villes mystérieuses, pleines de coloris et de beauté, mais au fond elle n'appartient plus au genre des contes fantastiques. Cependant elle couronne la vie du plus grand *fantastique vivant* et, par là, elle avait droit à quelques lignes dans cette étude.

Gérard de Nerval mérite une place tout à fait à part. Ses trois premiers contes sont médiocres, mais avec *La Reine de Saba*, il se rangea parmi les plus grands conteurs et créa une œuvre unique en son genre. Cependant son influence fut médiocre et on ne connaît presque plus ce conte exquis.

CHAPITRE VI

Le Conte fantastique chez Balzac

Le conte fantastique joue chez Balzac un rôle tout contraire à celui que nous avons observé jusqu'alors et en particulier chez Gérard de Nerval. Il ne parle pas du merveilleux pour le merveilleux, mais pour l'appliquer à l'homme. Ce n'est pas un explorateur des régions mystiques, mais un homme qui se sent bien du xix^e siècle ! Car Balzac est toujours et avant tout l'auteur de la *Comédie Humaine*... Il n'y a que l'homme qui l'intéresse et tout ce qui accompagne ou révèle l'homme... « Il se croit une lumière des esprits, tout au moins un médecin qui, gravement, tâte le pouls au siècle (1). » Comme romancier, par goût et par

(1) G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*. Hachette, 1902, p. 987.

volonté, ayant une conscience très nette de son devoir, il s'efforce d'appliquer tout, de réduire tout à l'homme, qui forme le centre de ses œuvres. Toutefois, il est sincèrement épris du surnaturel, non seulement du vrai mysticisme, mais aussi de ses plus petits préjugés. « Il avait foi aux talismans et avait de vraies idées fantaisistes, croyant voir ses amis présents dans le flamboiement soudain du feu ou dans la lueur d'une flamme de chandelle. Balzac, le Voyant, le croyant au magnétisme animal, au somnambulisme, à la télépathie, le forger de fantaisies étranges et de rêveries impossibles (1). Cette foi, on la perçoit dans toute sa correspondance, dans les questions qu'il pose sur le somnambulisme à son docteur, M. Chapelain (2), ou dans ses lettres à M^{me} Hanski, quand il lui raconte l'histoire du nécromancien qui lui a prédit

(1) Mary F. Sandars, *Honoré de Balzac*. London, Murray, 1904, p. 185 : « He believed in talismans and had pretty fanciful ideas about being present to his friends in the sudden flicker of the fire or the brightening of a candle-flame. Balzac the Seer, the believer in animal magnetism, in somnambulism, in telepathy, the weaver of strange fancies and impossible day-dreams... »

(2) *Correspondance*, t. 1, p. 147.

un changement dans sa vie avant que six semaines se soient écoulées. De fait, M. Hanski mourut dans ce laps de temps. Et toujours les théories mystiques ou religieuses faisaient sur lui une grande impression.

Mais étant et voulant être avant tout un minutieux observateur des hommes, et leur historien, il ne se permettait pas de vagabonder à travers des régions qui auraient pu n'être pas vraies. Tout au plus, si un sujet fantastique le retenait trop, s'en servait-il, mais pour l'appliquer ou en appliquer les conséquences ou la morale à l'homme. C'est pour cela qu'il n'appelle jamais les nouvelles où le merveilleux joue un grand rôle « contes fantastiques », mais seulement « études philosophiques ».

Les premières (1) influences qui ont beaucoup inspiré Balzac semblent être les romans fantastiques de l'école anglaise de M^{me} Radcliffe, de « Monk » Lewis et de Maturin. Ses « œuvres de jeunesse »,

(1) Voir pour toutes ces œuvres de jeunesse, l'excellent chapitre de M. André Le Breton sur « les origines du roman balzacien » dans : *Balzac, l'Homme et l'Œuvre*, Colin, 1905, pp. 57-73.

qu'on ne lit plus aujourd'hui et avec raison, et que l'auteur n'avouait pas lui-même, ne sont guère que des pastiches de romans anglais. Le *Centenaire ou les deux Behringheld* (1822) est plus qu'une imitation, c'est une traduction de *Melmoth* de Mathurin, d'ailleurs presque amusante ; de même *Le Vicaire des Ardennes* (1822) doit au « Moine » plus que le sujet. *La dernière Fée* rappelle beaucoup l'« explained supernatural » de M^{me} Radcliffe. Mais toutes ces œuvres sont mauvaises, et en vérité, il importait seulement de remarquer qu'à cette époque déjà Balzac subissait une influence que nous allons retrouver dans ses contes fantastiques (1).

Melmoth réconcilié (1825), par le titre seul, dénonce son origine. Cependant, n'oublions pas que *Melmoth* fut écrit quand le plan de la *Comédie humaine* était déjà tracé (1834). Selon sa formule, Balzac veut peindre dans les « études phi-

(1) Naturellement je ne parle pas ici de la *Peau de Chagrin*, puisque d'un côté c'est un roman qui par son étendue sort du sujet que je me suis tracé, et que d'un autre côté le merveilleux y est plutôt accidentel et accessoire.

losophiques, dont cette nouvelle fait partie, « *les causes des effets sociaux... pourquoi les sentiments, sur quoi la vie ;* quelle est la partie, quelles sont les conditions au delà desquelles ni la société ni l'homme n'existent » (1). Melmoth, ce n'est plus l'homme qui veut vivre à tout prix comme celui de Mathurin, c'est le malheureux qui peut tout avoir, excepté le paradis. Et c'est son malheur. « Les femmes et la bonne chère furent deux plaisirs si complètement assouvis, du moment qu'il put les goûter de manière à se trouver au delà du plaisir, qu'il n'eut plus envie ni de manger, ni d'aimer... en trouvant les femmes par avance soumises à ses caprices les plus désordonnés, il se sentait une terrible soif d'aimer et les désirait plus aimantes qu'elles ne pouvaient l'être. Mais la seule chose que lui refusait le monde, c'était la foi, la prière, ces deux onctueuses et consolantes amours. Ses lèvres devinrent ardentes de désir...et il hale-tait après l'*Inconnu*, car il connaissait tout... Riche de la terre, et pouvant la franchir d'un bond, la

(1) *Lettres à l'Etrangère*, t. I.

richesse et le pouvoir ne signifiaient rien pour lui... Il se sentit à l'étroit sur la terre, car son infernale puissance le faisait assister au spectacle de la création, dont il entrevoyait les causes et la fin. En se voyant exclu de ce que les hommes ont nommé le ciel dans tous leurs langages, il ne pouvait plus penser qu'au ciel. Il pouvait être un ange, il se trouvait un démon (1). » Balzac veut démontrer que pour un homme la plus grande puissance devient le plus grand malheur si elle n'est pas secondée par la foi et la grâce divine.

Mais dans cette nouvelle il s'agit seulement d'un avertissement aux gens qui veulent trop. Les regards transperçants du Melmoth et de ses successeurs voient clairement tous les péchés et tous les maux cachés, ils découvrent le secret et l'origine du malheur sur la terre et en trouvent les causes dans l'adultère, l'avidité pour l'argent, l'hy-pocrisie. C'est là également le sujet principal de *Jésus-Christ en Flandre* (1831) ou du moins de la première partie de cette nouvelle. La rédaction

(1) Dans le volume intitulé : *Séraphita*. Calmann-Lévy, p. 257-261.

définitive est formée de deux récits tout différents : l'un est la légende du Christ, qui pendant une tempête sur la mer, sauve seuls les gens qui ont foi, l'autre, d'abord imprimée séparément sous le titre *L'Eglise* (1830), est la vision dans une église de tout ce que l'Eglise a accompli de grand et magnifique, de tous ses bienfaits qui surpassent cent fois les malheurs qu'elle a provoqués.

La première partie est de beaucoup supérieure à la seconde. Nous y trouvons une description naïve et pieuse d'une catastrophe que se racontent, paraît-il, les marins d'Ostende. C'est simple, et sans considérations philosophiques, mais la grande idée ressort de tout le récit.

Enfin la représentation des défauts des hommes est encore le prétexte de *La Comédie du Diable* (1830), court fragment ou mieux prologue d'un roman que Balzac se proposait d'écrire, mais qu'il n'a jamais achevé, dont le titre était : *Aventures administratives d'une idée heureuse recueillies et publiées par le futur auteur de l'histoire de la succession du Marquis de Carabas dans le fief de Cocquetrix*. C'est de plus une terrible satire contre

la littérature de son temps. Tout autre chose déjà est *L'Elixir de longue Vie* (1830). L'auteur avoue qu'un ami, mort depuis longtemps, lui indiqua le sujet de cette étude qu'il trouva plus tard dans un recueil publié vers le commencement du siècle ; selon ses conjectures, c'est une fantaisie due à Hoffmann, de Berlin, publiée dans quelque almanach d'Allemagne, et oubliée par les éditeurs de ses œuvres (1). Malgré les recherches que j'ai faites je n'ai pas trouvé le conte en question d'Hoffmann, et je suppose que c'était plutôt le sujet d'un de ces récits, qu'Hoffmann aimait à faire dans les cabarets, entre deux verres de punch.

L'ami pouvait l'avoir entendu de la bouche de quelque admirateur d'Hoffmann et l'avoir à son tour raconté à Balzac. Quoi qu'il en soit, nous retrouvons dans ce conte quelques traces de l'influence d'Hoffmann. Je dis « traces », parce que l'esprit mûri de Balzac désagrégeait et dissolvait toute influence pour l'absorber et l'incorporer dans sa puissante personnalité.

(1) « Au lecteur », Préface de *L'Elixir de longue Vie*.

Par exemple, la mort terrible du père de Don Juan Belvidéro, ainsi que celle de Don Juan lui-même, offrent dans leur horreur presque grotesque quelques ressemblances avec les tableaux effrayants du magicien allemand. L'idée de cet élixir, qui a des qualités admirables, se trouve aussi parfois chez Hoffmann, notamment dans son œuvre capitale, qui porte le même titre *Les Elixirs du Diable*. Néanmoins, la différence entre eux est frappante. Hoffmann — comme nous l'avons déjà remarqué tant de fois — aime le fantastique pour le fantastique. Balzac, lui, ne cesse jamais (je ne parle que du Balzac de la *Comédie humaine*) d'être observateur de l'homme et son médecin. Dans *L'Elixir* il n'observe pas toute l'humanité dans ses vices et malheurs, comme il le faisait dans les trois nouvelles dont nous venons de parler, mais il analyse seulement l'un de ses défauts : l'avidité qui fait attendre avec impatience l'héritage et la mort de personnes, qui par droits de nature devraient être chères.

Cette perversité est dissimulée, et on ne la devine pas en contemplant les tableaux splendides de fêtes

de la Renaissance ou la description macabre des funérailles de Don Juan.

L'Elixir de longue Vie est une des premières œuvres du Balzac de la *Comédie humaine*, son individualité ne s'y révèle encore que faiblement ; il suit la mode et devient parfois atroce et *effrayant*. On trouverait difficilement, même à l'époque, une page plus funèbre que la fin de cette nouvelle quand : « la tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur le crâne jaune de l'officiant.

« — Souviens-toi de doña Elvire ! cria la tête en dévorant celle de l'abbé. »

Ce dernier jeta un cri affreux qui troubla la cérémonie. Tous les prêtres accoururent et entourèrent leur souverain.

« — Imbécile, dis donc qu'il y a un Dieu ! cria la voix au moment où l'abbé, mordu dans sa cervelle, allait expirer. »

Combien il est heureux que ce soit l'unique épisode de la *Comédie humaine* aussi sanglant — sanglant jusqu'à en être ridicule.

Toutes ces nouvelles fantastiques sont très agréa-

bles et très profondes, mais ne tiennent guère dans l'œuvre de Balzac qu'une place secondaire. Par contre, *Séraphita* (commencée en décembre 1833, finie en novembre 1835) est une de ses principales œuvres par sa valeur et par l'importance que lui attachait l'auteur lui-même.

C'est une des rares œuvres de Balzac dont on peut, pas à pas, suivre la genèse. Le fond et les théories mystiques lui sont venus de sa mère que ces questions avaient toujours préoccupée. M^{me} L. Surville, la sœur d'Honoré de Balzac, nous le raconte ainsi : « Ma mère, fort occupée d'idées religieuses, lisait alors les mystiques et les avait collectionnés. Honoré s'empara des œuvres de saint Martin, de Swedenborg, de M^{lle} Bourignon, de M^{me} Guyon, de Jacob Bœhm. Il lisait comme d'autres feuilletent et cependant s'assimilait tout ce qu'il y avait d'idées dans un livre !... Il se plongea dans l'étude du somnambulisme et du magnétisme qui se relie au mysticisme, et une mère ardente au merveilleux lui fournit encore les occasions de ces études, elle connaissait tous les magnétiseurs et les somnambules célèbres de

cette époque. Honoré assista à quelques séances, s'enthousiasma pour ces facultés inexplicables et les phénomènes qu'elles produisent, trouva à ces facultés plus d'extension qu'elles n'en ont peut-être, et composa *Séraphita* sous l'impression de ces idées (1) ».

En tout cas, la cause déterminante qui engendra définitivement cette nouvelle, ce fut l'impression qu'a ressentie Balzac devant une œuvre du sculpteur Bra, aujourd'hui bien oublié. « J'ai été dimanche chez Bra, le sculpteur. J'y ai vu le plus beau chef-d'œuvre qui existe ; je n'en excepte ni le *Jupiter Olympien*, ni le *Moïse*, ni la *Vénus*, ni l'*Apollon*, c'est *Marie tenant le Christ enfant adoré par deux anges*. Là, j'ai conçu le plus beau livre, un petit volume dont Louis Lambert serait la préface, une œuvre intitulée *Séraphita* (2). C'est l'unique fois peut-être où Balzac se sépare de la terre et suit son rêve mystique dans les régions de l'Au-

(1) M^{me} L. Surville. *H. de Balzac*. Paris, Librairie Nouvelle, 1859.

(2) *Lettres à l'Etrangère*, t. 1. Calmann-Lévy, 1899, pp. 88-89, lettre datée de Paris, 20 novembre 1833.

delà. Ce n'est plus le savant qui observe, c'est le *docteur sublime* qui essaie de convertir les autres à sa religion avec, sans doute, le zèle d'un nouveau converti. Ce ne sont plus des remèdes qu'il indique contre les maux de l'âme, ni une morale qu'il prêche, c'est une pure philosophie mystique qu'il s'efforce d'exposer clairement. De là naît son fantastique, comme le surnaturel dans les Saintes Ecritures.

M. André Le Breton, dans son livre sur Balzac, excellent du reste, trouve que cet ouvrage est mal composé et bien ennuyeux ; je me permettrai d'être d'un avis différent. Naturellement, ce jugement peut être juste si nous ne considérons *Séraphita* qu'au point de vue du roman. Mais, est-ce vraiment un roman ? Je crois que ni dans les intentions de l'auteur, ni dans l'exécution ce n'en fut un. Maintes fois, il répète dans ses lettres à M^{me} Hanska que c'est une « religion », que c'est sa profession de foi.

Si l'on envisage l'œuvre, à ce point de vue, tous ses défauts disparaissent, car si nous consentons à considérer la philosophie mystique comme l'axe

du livre, et l'histoire d'amour comme un cadre, la composition devient à nos yeux claire et bien ordonnée... Il me semble que l'action aussi bien que l'idée philosophique se résument en ces mots de Swedenborg, cités par Balzac : « Le Seigneur a pris la beauté, l'éloquence de la vie de l'homme et l'a transportée dans la femme. Quand l'homme n'est pas réuni à cette beauté, à cette éloquence de sa vie, il est sévère, triste et farouche ; quand il y est réuni, il est joyeux, il est complet » (1), il devient l'ange. Séraphita, l'un de ces anges descendus sur la terre « pour venir au milieu des arguties du raisonnement, opposer raisonnement contre raisonnement » (2). Le premier chapitre, « Séraphitus », montre la force et la puissance de l'homme ; le second, « Séraphita », découvre l'autre partie de son âme : la grâce, la beauté, la bonté. Dans le troisième, « Séraphitus-Séraphita », sa double nature est expliquée philosophiquement et historiquement par le portrait de l'homme sceptique et qui

(1) *Séraphita*. Calmann-Lévy, p. 78.

(2) *Lettres à l'Etrangère*, t. 1, p. 336. Saché fin juin 1836.

ne croit pas. Dans le quatrième chapitre, « Les Nuées du Sanctuaire », toutes les créations de la nature sont expliquées par cet ange venu sur la terre. Le cinquième, « Les Adieux », dit les adieux de l'enfant des hommes à la création, et l'accomplissement de sa mission terrestre. Le dernier enfin, « Le Chemin pour aller au Ciel », est son assomption et la récompense de la foi par la présentation du paradis promis à ceux qui auront cru.

Il me semble que si on l'observe ainsi, *Séraphita* nous apparaît non comme un roman, encore moins comme un conte fantastique, mais comme un « livre mystique », ainsi que l'appelait Balzac, comme le couronnement de la *Comédie humaine* puisqu'il est l'exposé de la philosophie, qui dirigea toute la vie de ce Titan des lettres. Je ne l'ai étudié ici qu'à cause de l'importance de ce fait, si rare dans son œuvre, que Balzac a pris pour prétexte le surnaturel.

Balzac, à dire vrai, n'a rien apporté de nouveau aux contes fantastiques, quant au fond, mais il a été le premier à revenir aux traditions anciennes ; il considère le merveilleux comme une forme lit-

téraire très propice à l'exposition des théories philosophiques sur la vie, et comme un très bon moyen pour flétrir les grands vices de l'humanité, tels que l'égoïsme, l'avarice, la luxure, etc. Il est extrêmement difficile de mélanger des questions aussi différentes et de ne pas tomber dans le ridicule ou l'ennui. Et si le grand génie de Balzac ne l'a pas toujours préservé de cet écueil (par exemple dans la mort de Don Juan comme nous l'avons remarqué, ou dans quelques pages de *Séraphita* qui sont, à la vérité, un peu lourdes) comment ses disciples en ce genre, de plus en plus nombreux, pourront-ils éviter ce défaut ?... Il est cependant bien tentant de prêcher la morale tout en restant intéressant... mais, les imitateurs, sous prétexte de philosophie, distillent de l'ennui, et du fantastique font — permettez-moi cette expression — du *fantasticisme*.

CHAPITRE VII

Le Conte fantastique chez les autres écrivains romantiques

Nous avons vu les cinq auteurs qui écrivirent les contes fantastiques les meilleurs et les plus importants. Mais il y en eut une quantité d'autres qui, presque jamais dans ce genre, ne s'élevèrent au-dessus de la médiocrité. Ce sont, pour la plupart, des imitateurs, ou des traducteurs d'auteurs étrangers. Les contes d'Alexandre Dumas père, par exemple, sont traduits littéralement, soit des frères Grimm, soit de Hauff, soit d'Andersen (*L'Homme aux Contes*, 1857, *Contes pour les grands et les petits Enfants*, 1859), et son œuvre la meilleure et la plus connue dans ce genre : *L'Histoire du Casse-Noisette* n'est qu'une traduction de *Nussknacker und Mausekonig* d'Hoffmann ; mais Dumas

s'en donnait comme l'auteur, pour s'approprier toute la gloire. Dumas s'est contenté presque partout de changer les noms propres germaniques en noms propres français, et de transporter les personnages dans un milieu français. De plus, il leur ajoute parfois cet esprit qu'il possédait lui-même en si grande quantité. Mais j'avoue que je préfère ces contes dans l'original et sans ces additions qui nuisent à l'atmosphère et à l'ensemble de l'œuvre.

La foule des écrivains qui s'inspirent des auteurs étrangers peut être divisée en deux groupes principaux : les admirateurs d'Hoffmann et les disciples de l'école de M^{me} Radcliffe.

Le premier à citer parmi les imitateurs d'Hoffmann est le spirituel critique Jules Janin. Il était des plus fervents admirateurs du génial auteur allemand et avec Nodier il trouvait que le merveilleux constitue une source nouvelle et inépuisable pour l'imagination des écrivains.

A l'exception de l'hymne de Gautier à la gloire d'Hoffmann (que nous avons cité), je ne connais aucune louange d'Hoffmann plus enthousiaste que les quatre-vingt-huit pages qui forment la

Préface des *Contes fantastiques* et *Contes littéraires* (Levasseur et Monnier, 1834, 7 vol.). La grande réputation de Janin comme critique fut pour beaucoup dans le succès qu'eut ici Hoffmann, mais les œuvres que Janin a écrites sous son influence ont très peu de valeur. Elles sont lourdes et froides, dénuées de fantaisie, bref tout le contraire de ce qu'elles voulaient être.

De même, le charmant auteur des *Guêpes*, Alphonse Karr, a essayé quelquefois sa plume dans ce genre, mais sans succès. Un écrivain, du reste inconnu, Léon de Wailly, a donné un bien joli conte dans le même genre, sous le titre *L'autre Chambre* (*Revue des Deux-Mondes*, 1831, t. iv). C'est une histoire qui ressemble au *Pot d'Or* d'Hoffmann, mais qui est bien écrite, bien composée et très intéressante en même temps.

Parmi les imitateurs de M^{me} Radcliffe et de son cercle, il faut citer en premier lieu Paul Féval qui en son temps fut presque l'égal en succès d'Alexandre Dumas, et que maintenant encore on rapproche parfois de l'auteur des *Trois Mousquetaires* (1).

(1) Cf. Vre. Spoelberh de Lovenjoul. *Lundis d'un chercheur* (Lévy,

Sa *Ville Vampire* (1874) est donnée même comme un récit de M^{me} Radcliffe, raconté à l'auteur par la tante de M^{me} Radcliffe. Mais Féval n'ayant guère écrit que des romans, et très longs, ce n'est point ici le lieu d'étudier son œuvre. Il a aussi recueilli des contes de la vieille Bretagne, mais ceci non plus n'appartient pas à mon sujet.

Le fameux *Bibliophile Jacob*, Paul Lacroix, aimait aussi dans ses romans à s'intéresser à l'*explained supernatural* (*La Danse macabre*, 1832, *Le Révenant du Château de la Garde*), mais ce sont des œuvres de très mince valeur que je ne mentionne que *pro beneficio inventarii*.

J'aime mieux les quelques contes du critique ami de Balzac, Philarète Chasles, et ceux de Reboux, le distingué rédacteur de la *Revue de Paris* (les meilleurs sont ceux qui furent donnés en collabo-

1897, p. 317). « Par son imagination fertile, la puissance de ses conceptions et l'étonnante variété de ses inspirations, il est certes de la race de l'inépuisable auteur de *Monte-Christo* et des *Mousquetaires*, s'il n'est pas son égal. Tous deux demeureront pendant longtemps les meilleurs amuseurs des générations tristes et moroses qui leur ont succédé ».

ration avec Balzac sous le titre *Contes bruns par une Tête renversée* (1832). Amédée Pichot, l'ami de Nodier, a écrit également quelques contes fantastiques, mais sans aucune valeur littéraire.

Les nouvelles de Petrus Borel, le lycanthrope, peuvent aussi être comptées parmi les contes fantastiques, quoique le surnaturel n'y joue aucun rôle. Mais, par d'autres moyens, il est arrivé dans le *Champavert*, *Contes immoraux* (1833) à des résultats comparables à ceux du *supernatural explained* des Anglais. Par amour de l'extraordinaire et grâce à une imagination sans borne, il écrit des œuvres pleines d'improbabilités qu'il explique par des concours de circonstances. Mais le possible est souvent ici cent fois plus fantastique que le merveilleux chez beaucoup d'auteurs ; on ne peut pas nier que Borel ait eu du talent, mais il n'avait ni une raison ordonnée, ni une technique suffisante, et les malheurs de sa vie, le manque d'argent et le manque de confiance en soi-même ont achevé sa ruine complète.

CHAPITRE VIII

Conclusions

Le romantisme avait introduit en France le conte fantastique, l'avait adopté et lui avait permis de s'acclimater. Vers l'année 1830 il devient partie intégrante et très importante de la littérature française et la lecture la plus goûtée du public. Pourtant quoiqu'il donnât lieu à une production énorme, et à quelques chefs-d'œuvre, le genre n'a pas varié (excepté peut-être avec Gérard de Nerval), il est resté ce qu'il était chez Hoffmann et Mérimée, ce n'est que plus tard, et en dehors du romantisme (dans le sens strict du mot) qu'il changea sous l'influence d'E.-A. Poë.

Les merveilleuses traductions de Baudelaire, qui bien que presque littérales sont néanmoins si per-

sonnelles et si originales (1) ont fait des œuvres de l'auteur américain un livre pour ainsi dire classique en France et des deux influences mêlées d'Hoffmann et de Poë est sortie une forme nouvelle.

C'est évidemment de là qu'est venu le roman fantastico-scientifique, les histoires merveilleuses qui ont pour base la science. Chez Jules Verne, qui un des premiers les a popularisées, on découvre plus d'une influence des contes fantastiques (2). Nulle part, cependant, cette influence n'a été aussi sensible que dans l'*Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam. C'est la même atmosphère mystérieuse, le même merveilleux de l'esprit humain que dans les *Automates* d'Hoffmann, que dans *L'Histoire d'Artur Gordon Pym* (chez les Anglais, Wells, prenant pour point de départ la pure science, arrive aussi au surnaturel-scientifique).

(1) Cf. E. Lauvrière, *Edgar Poë*, Alcan, 1904, pp. 643-648 et Esmé Stuart : « Charles Baudelaire and Edgar Poe a literary affinity » dans *The nineteenth Century*, 1893, t. xxxiv, July.

(2) Cf. E. Lauvrière, *loc. cit.*, p. 649.

Sans parler du roman détective qui dérive de *L'Assassinat de la Rue Morgue* de « Marie Roget », aussi bien que de « M^{lle} de Scudéry », tous les romans « diaboliques » ont leur source dans le conte fantastique. Nous savons que Barbey d'Aurevilly connaissait Hoffmann et aimait beaucoup l'auteur américain (1) ; si même nous ne le savions pas, n'importe quel passage de *Ce qui ne meurt pas* ou de *L'Histoire sans Nom* nous le prouverait. Dans *L'Histoire sans Nom*, précisément, nous percevons cette double influence des deux auteurs. Le paysage sombre et mélancolique du Cotentin, l'entourage funèbre qui présage le malheur, rappelle Poë dans nombre de ses œuvres et, en particulier, dans *La Chute de la Maison d'Usher* ; l'action qui se déroule en un mystère tragique et terrible n'a-t-elle pas beaucoup de rapports avec le *Majorat* d'Hoffmann ? Et le style mordant et ardent ne ressemble-t-il pas à celui du malheureux artiste allemand ?

Enfin, cette influence, on la discerne encore,

(1) Voir les articles qu'il lui consacre dans *Les Hommes et leurs Œuvres (littératures étrangères)*, Paris, 1890.

mais affaiblie déjà par le temps jusque chez Huysmans à qui Barbey l'a transmise (1).

« Mais en dehors de ces formes du roman qui ont leur origine dans le conte fantastique intronisé par le romantisme et en dehors de ces différents écrivains qui subissent plus ou moins son influence, le genre subsiste et se développe en acquérant toujours plus de force et de popularité. Presque tous les écrivains s'y sont essayés. Les uns subissent entièrement son charme et lui sont exclusivement fidèles, les autres le transforment selon leurs besoins et leurs théories. Flaubert, dans *Saint Julien l'Hospitalier*, a subi plus qu'on ne suppose l'influence de Nodier, et Lilith, de la légende que nous raconte Anatole France, n'est-elle pas apparentée à la belle *Reine du Matin* de Gérard de Nerval ?

Mais, j'insiste, le véritable successeur du conte fantastique du romantisme français fut Villiers de l'Isle-Adam, qui égala ses prédécesseurs dans ses

(1) Cf. E. Grèze, F. Barbey d'Aurevilly, Lyon, 1902, t. II, *passim*.

Contes cruels, dans ses *Histoires insolites*, dans son *Tribunat Bonhomat*, en créant presque une nouvelle forme du genre. C'est lui qui engendra, peut-on dire, Léon Bloy et bien d'autres.

Et c'est aussi aux contes fantastiques du romantisme que Maupassant est redevable de quelques-uns de ses chefs-d'œuvre.

Et voilà comment après avoir été le genre le plus à la mode dans le romantisme, il survécut à cette période et produisit jusqu'en nos jours des chefs-d'œuvre qui peuvent être comptés parmi les plus beaux de la langue française.

APPENDICE I

Liste des traductions françaises d'Hoffmann

- Contes fantastiques de E.-T.-A. Hoffmann*, traduits de l'allemand par M. LOËVE WEIMARS et précédés d'une notice sur Hoffmann par Walter Scott. Paris, Eugène Renduel, 1830-1833, 20 volumes in-12.
- Œuvres complètes*, traduites de l'allemand par M. Théodore TOUSSENEL et par le traducteur des romans de Weit Weber. Paris, imp. de Sellique, 1830, 12 vol. in-12.
- Aux enfants*. Contes de E.-T.-A. Hoffmann. Paris, Renduel, 1832, in-12 avec gravures.
- Contes fantastiques*, traduction nouvelle, précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par HENRY EGMONT. Paris, Camuseaux, 1836, 4 volumes in-8°.
- Contes*, traduction nouvelle de M. THÉODORE TOUSSENEL avec préface de M. H... Paris, Pougin, 1836, 2 volumes in-8° avec 8 lith.
- Contes mystérieux*, traduits de l'allemand par E. DE LA BÉDOLLIÈRE. Paris, Barba, 1838, 4 vol. in-12.
- Contes nocturnes*, traduits de l'allemand par E. DE LA BÉDOLLIÈRE. Paris, Barba, 1838, 4 vol. in-12.
- Contes fantastiques*, traduction nouvelle par M. MARNIER, précédée d'une notice sur Hoffmann par le traducteur. Paris, Charpentier, 1843 et 1850, in-12.

Contes fantastiques d'Hoffmann, traduction nouvelle, précédée de souvenirs intimes de la vie de l'auteur, par P. CHRISTIAN. Illustrés par Gavarni. Paris, Lavigne, 1842, in-8°.

Autre édition du même, Paris. Lemaire, in-12.

Contes fantastiques, traduits pour la première fois par EDOUARD DEGEORGE. Lyon, imprim. de Baussy fils, 1848, in-8°.

Contes fantastiques, traduits de l'allemand par P. Christian. Paris, Lavigne, 1845, in-12.

Le conseiller Krespel, traduit de l'allemand par M. E. DE LA BÉDOLLIÈRE. Paris, Curmer, 1891, in-8° avec un frontispice.

Contes, précédés d'une notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann, par M. ANCELOT, in-8° avec 15 gravures, 1859. A. de Vresse.

Contes. — Nouvelle édition de traduction du P. CHRISTIAN, in-8° avec 10 gravures de Gavarni, Morizot, 1860.

Les mêmes, in-12 avec 4 gravures, 1860.

Les mêmes, in-4° ill., 1856. Barba.

Contes fantastiques, traduits de l'allemand par LOËVE WEIMARS, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann, par Walter-Scott. 2 vol. in-12, 1843. Garnier frères.

Contes des frères Sérapion, illustrés par FOULQUIER, traduction de La Bédollière, in-8°, 1860. Barba.

Contes mystérieux, in-4° ill., 1860.

Contes posthumes, traduits par CHAMPFLEURY, in-12, 1856. Lévy frères.

L'Élixir du diable, illustré par FOULQUIER, traduction de La Bédollière, suivi de Petit Zacharie, surnommé Cimabre, in-4°. 1861. Barba.

Fantaisie dans la manière de Callot, première traduction complète par HENRY CURZON. Paris, Hachette, 1890, in-12.

Contes, précédés d'une notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann, par ANCELOT, in-12, 1881. C. Lévy.

Contes fantastiques, tirés des Frères de Sérapion et des Contes nocturnes. Traduction de LOËVE WEIMARS avec une préface de G. BRUNET, eaux-

- fortes par Ad. Leleure, 2 vol. in-16, 1883. Librairie des Bibliophiles.
- Contes fantastiques*, nouvelle édition précédée d'une notice in-16, 1886. (Dentu forme le tome xxx de la « Bibliothèque choisie des chefs-d'œuvre français et étrangers ».)
- Les Emigrants*, in-16, 1890. Gautier.
- Le Tonnelier de Nuremberg*, texte allemand avec notes par M. ALEXANDRE PEY, in-12, 1888. Delagrave.
- Le même, nouvelle édition classique, en notice par L. Schmitt, in-12, 1886. Garnier frères.
- Le même, traduction française par L. JEANNERET et G. MALVOISIN, in-16, 1887. Hachette.
- Le même, texte allemand, publiée avec une notice et un commentaire par ALFRED BAUER, in-16, 1886. Hachette.
- Contes fantastiques*, in-16, 1895. Flammarion (forme le tome CCXCV des « Auteurs célèbres »).
- Le doge de Venise*, in-32, 1894. Boulanger. Forme le n° 74 de la « Petite Bibliothèque Diamant ».
- La fiancée en loterie*, in-16 avec gravures, 1892. Librairie illustrée, forme le n° 18 des « Chefs-d'œuvre du siècle illustrés ».
- M^{lle} de Scudéry*. Chronique du temps de Louis XIV, in-32. Boulanger, forme le n° 37 de la « Petite Bibliothèque Diamant ».
- Maître Martin, le Tonnelier*. Adapté de l'allemand par Ch. Simond, in-8° ill., 1893. Lecène et Oudin.
- Martin père et fils*. Adaptation par E. Delaunoy du Deren, in-8°, 1894. Tours, Mame et fils.
- Le vieux Magister*. Adaptation par Delaunoy du Deren, 1894. Tours.

APPENDICE II

La légende originelle qui a inspiré Mérimée dans *La Vénus d'Ille* a été trouvée et publiée par M. Arthur de la Borderie, qui la fait précéder de cette remarque : « Cette source est une vieille légende qui remonte au XI^e siècle, qu'on trouve dès le XIII^e dans le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, et avec plus de développement au XV^e siècle dans la *Chronique ou Somme historique* de Saint-Antonin de Florence (1). Nous donnons ci-dessous le récit de Saint-Antonin, d'après Martin Delvio, qui l'a inséré dans *Disquisitiones magicæ* (2), au chapitre du « Monument de l'arguillée » (*De maleficio ligaminis*) (3).

De quadam Veneris statua

Temporibus Henrici tertii imperatoris fuit juvenis quidam locuples et nobilis, qui recens uxorem duxerat et sodales suos appere convivio nuptiali exceperat.

(1) Légende originelle de *la Vénus d'Ille* dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires*. T. I, 1889-1890.

(2) *Chronicon sive opus historiarum*, dit aussi *Summa historialis*, II^e par. lib. 16 cap. 7, § 4.

(3) Lib. III, par. I, quæst. 4.

Exivere in campum a prendio, lusuri pila. Sponsus, ludi dux, pilam poscit et ne excideret anulus sponsali Eius, inserit eum digita statuæ Veneris aeræ quæ in proximo erat. Omnes unum petebant; sic cio defatigatus ipse a lupo secessit et ad statuam rediens anulum recepturus, ecce videt digitum statuæ usque ad volam manus rec urbatum ; et quantumvis conatus anulum recuperare nec digitum inflectere nec anulum valuit extrahere. Redit ad sodales, nec illis ea de re quicquam indicavit.

Nocte intempesta cum fumulo ad statua revertitur et extensum ab initio digitum repperit, sed sine annulo. Jactura dissimulato, domum se confert ad novam nuptem, cumque thorum genialem ingressus sponsæ se jungere vellet. Sensit impedivi sese et quidem nebulosum ac densum inter suum conjugisque corpus voluta. i. Sentiebat id tactu videre tamen nequebat. Hoc obstaculo ab amplexu prohibebatur. Audiebat etiam vocem dicentem : Mecum concumbe, quia hodie me desponsasti. Ego sum Venus, cui digito anulum inseristi, nec reddam.

Territus ille tanto prodigio, nihil referre ausus est vel potuit ; insomnem duxit noctem illam, multum secum deliberans. Sic factum est per multum, tempus, ut quacumque hora cum sponsa concumbere vellet illud idem sentiret et audirat. Erat sese alias valens et doni aptus et militiæ. Tandem uxoris querellis commotus rem parentibus detulit.

Illi habito concilio, Palumbo cuidam, presbytero suburbano rem pandunt. Is autem erat necromanticus et in maleficiis potens. Ille ergo promissis multis, compositam epistolam dedit juveni dicens : Vade illa hora noctu ad compositum ubi quattuor viæ conveniunt, et

stans tacite consediro. Transient ibi figuræ hominum utriusque generis, omnisque ætatis et conditionis, equites et pedites, quidam læti et quidam tristes. Quidquid audieris, non loquaris. Sequetur illam turbam quidam statura procerior, forma co corpulentior, curru sedens; hunc tacitus epistolam trades legendam, statimque fiet quod postulas.

Ille autem juvenis totum implevit, quod edoctus erat, viditque inter cæteros ibi mulierem in habitu meretrico mulem inequantem, crine soluto per humeros jactato vitto aureo superius constricto, auream virginem gerentem in manibus; quæ mulam regebat, gestus exsequens impudico. Ultimus dominus turbæ, terribiles in juvenem oculos exaucens ab axe superbo smaragdiset unionibus composito causas viæ ab eo exquisivit.

Nihil ille contra : sed protenta manu epistolam ei peregir. Dæmon, notum sigillum, non audeus contumnerere, legit scriptum, moxque bracchiis in cælum elevatis : Deus inquit, omnipotens quamdiu patieris nequitias Palumbi presbyteri ? Nec mora satellitis suos a latere mittit, qui annulum extorquerent a Venere ; illa multum tergiversa a vix tandem reddidit. Ita juvenis voti compos sine obstaculo potitus est diu suspiratiis amoribus.

Ouvrages consultés

Ouvrages d'ensemble et études sur les auteurs étrangers

- BRUNETIÈRE (Ferdinand). — Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris, Delagrave, 1898.
- LANSON (Gustave). — Histoire de la littérature française. Paris, Hachette, 1902.
- PETIT DE JULLEVILLE. — Histoire de la langue et de la littérature françaises. Tome VII. Paris, Armand Colin.
- LASSERRE (Pierre). — Le romantisme français. Paris, Mercure de France, 1907.
- BRANDÈS (Georges). — L'Ecole romantique en France, trad. par A. Topin. Berlin-Paris, 1900.
- GAUTIER (Th.). — L'Histoire du romantisme. Paris, Charpentier, 1873.
- ALBERT (Maurice). — La littérature française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. Paris, 1891.
- ASSELINEAU (Charles). — Bibliographie romantique. 11^e éd. Paris, Rocquette, 1872.
- JULIEN (Adolphe). — L'éditeur Renduel et le romantisme français. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897.
- MONTIFAUD (Marc de). — Les romantiques. Paris, sans nom d'éditeur, 1878.
- MONSELET (Charles). — La lorgnette littéraire.
- ASSE (Eugène). — Les petits romantiques. Paris, H. Leclerc, 1900.

- STAEL (M^{me} de). — De l'Allemagne.
- SCOTT (Walter). — Du merveilleux dans le roman.
Revue de Paris, tome 1, année 1829.
- CHARLES (Philarète). — Panurge, Falstaff et Sancho.
Revue de Paris, tome 1, année 1829.
- MAURY (L.-Alfred). — Les fées au moyen âge. Paris,
Ladreuge. 1843.
- MOSSE (A.). — La Peur, étude psycho-physiologique,
trad. par Hénieut. Paris, Alcan, 1905.
- RÉJA (M.). — L'Art chez les fous. Paris, Mercure de
France, 1908.
- NODIER (Ch.). — Du fantastique en littérature, dans
les œuvres complètes. Paris, 1908.
- NERVAL (Gérard de). — J. Cazotte, notice qui précède
l'édition du « Diable amoureux ». Paris, 1843.
- HOCH (Dr. Stefan). — Die Wampyrsgen und ihre
verwerfung in der deutschen Literaturges-
chichte. Berlin, Duncker, 1900.
- VOGT und KOCH. — Geschichte der deutschen Littera-
tur, t. II. Berlin-Leipzig, 1902.
- DELAUNAY (Paul). — Alcooliques et névrosés. Paris,
Gougy, 1905.
- BARINE (M^{me} Arvède). — Les névrosés. Paris, Hachette,
1898.
- CURZON (Henri). — Hoffmann. Paris, Picard, 1901.
- ELLINGER (Georg). — E.-T.-A. Hoffmann : Sein Leben
und Seine Werke. Hambourg und Leipzig, 1894.
- GRISEBACH (E.). — Die deutsche Litteratur (1770-1780).
Wienne, Rosner, 1876.
- LEFEVRE. — Deumier (Jules) : Célébrités anglaises.
Firmin-Didot, 1895.
- BEERS (Henry-A.). — A History of English Roman-

- ticism. in the eighteenth Century. London, Kegan, 1849.
- LYON PHELPS (W.). — The beginning of the romanticism. Boston, 1907.
- SANDBURY (George). — Nineteenth Century Literature (1790-1900), London, Macmillan, 1900.
- NISARD (Désirée). — Essais sur l'école romantique. Calmann-Lévy, 1891.
- De la connaissance des livres, causeries d'un ami des livres. Paris, Rouveyre, 1886.
- Les annales romantiques, années 1904-1905. Directeur Léon Séché.
- WOODBERRY (George E.). — Edgar Allan Poë (American men of letters). Boston, 1905.
- LAUVRIÈRE (Emile). — Edgar Poë. Sa vie et son œuvre. Paris, Alcan, 1904.
- SAINT-BEUVE. — Œuvres complètes, passim.
- HEINE (H.). — Die romantische Schule. Edit. Cotta.
- TOURNEUX (M.). — L'âge du romantisme. Paris, Ed. Rouveyre, 1886.
- LE BRETON (André). — Le roman français au XIX^e siècle. Paris. Société d'imprimerie et de librairie, 1901.

Œuvres sur Nodier

- PARVIE (Victor). — Les revenants (extrait de la Revue d'Anjou). Angers, 1883.
- SALOMON (Michel). — Charles Nodier et le groupe romantique. Perrin et C^{ie}, 1908.
- MENESSIER-NODIER (M^{me}). — Charles Nodier. Episodes et souvenirs de sa vie. Paris, Didier, 1667.

- JANIN (Jules). — Charles Nodier (notice précédente),
« Franciscus Columnis ». Paris, Techener,
1844.
- WEY (Francis). — Charles Nodier. Revue de Paris,
4 février 1844.
- THURIET (Charles). — Francis Wey et Charles Nodier
(causerie). Besançon, 1897.
- MONTÉGUT (Emile). — Charles Nodier (dans « Nos
morts contemporains », 1^{re} série). Paris,
Hachette, 1883.

Œuvres sur Gautier

- FAGUET (Emile). — Théophile Gautier (Dans le
« XIX^e siècle », études littéraires). Paris,
Société d'imprimerie et de librairie, 34^e édi-
tion.
- BAUDELAIRE (Charles). — Théophile Gautier. Notice
littéraire précédée d'une lettre par Victor
Hugo. Paris, Poulet-Malassis, 1859.
- SPOELBERCH DE LOUVENJOUL (Charles). — Histoire de
l'œuvre de Théophile Gautier, 2 vol. Paris,
Charpentier, 1887.
- DU CAMP (Maxime). — Théophile Gautier (grands écri-
vains français). Paris, Hachette, 1890.
- Souvenirs littéraires, 2 vol. Paris, Hachette,
1882-1884.
- BERGERAT (Emile). — Théophile Gautier, peintre, sui-
vie du catalogue de son œuvre peint, dessiné
et gravé. Paris, Baour, 1877.
- Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et
correspondance avec une préface d'Edmond

- de Goncourt, 3^e édition. Paris, Charpentier, 1880.
- DE BANVILLE (Th.). — Petites études. Mes souvenirs. Paris, Charpentier, 1882.
- RIS (L.-Clément de). — Portraits à la plume. Paris, Didier, 1852.
- MONTÉGUT (Emile). — Nos morts contemporains, 2^e série. Paris, Hachette, 1884.
- GAUTIER (Th.). — Autobiographie.
- BARBEY D'AUREVILLY. — Les œuvres et les hommes (4^e partie, « les Romanciers »). Paris, Amyot, 1855.
- PONTMARTIN. — Causeries littéraires. Paris, M. Levy, 1864.

Œuvres sur Gérard de Nerval

- HOUSSAYE (Arsène). — Gérard de Nerval, souvenirs d'antan, trois articles dans « Le Livre », 1883.
- SARDOU (Victorien). — I. La mort de Gérard de Nerval. — II. Lettres à Jenny Colon. Nouvelle Revue, 14 octobre 1902.
- DELVAU (Alfred). — Gérard de Nerval. Sa vie et ses œuvres. Bachelin, 1865.
- GAUTIER (Th.). — Portraits contemporains. Paris, Charpentier.
- CHAMPFLEURY. — Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui. Paris, Poulet-Malassis, 1861.
- LUCAS (Hippolyte). — Portraits et souvenirs littéraires. Plon, 1890.
- MONTIFAUD (Marc de). — Les romantiques. Paris, 1878.

- MONSELET (Charles). — Portraits après décès. Paris, O. Faure, 1866.
- PONTMARTIN (A. de). — Causeries littéraires. Paris, M. Levy, 1854.
- TOURNEUX (Maurice). — Gérard de Nerval, prosateur et poète, dans « L'Age du romantisme ». Monnier, 1887.
- BELL (Georges). — Etudes contemporaines : Gérard de Nerval. Paris, V. Lacon, 1855.
- BARINE (M^{me} Arvède). — Les névrosés. Paris, Hachette.
- LEVALLOIS (Jules). — Notice sur Gérard de Nerval, précédant les « Filles du feu ».

Œuvres sur Mérimée

- TAINE (H.). — Etudes sur P. Mérimée (précédant « les Lettres à une inconnue »). 6^e éd. Paris, M. Levy, 1874.
- HAUSSONVILLE (Comte D'). — Prosper Mérimée. Paris, Calmann-Lévy, 1885.
- FAGUET (Emile). — XIX^e siècle, 34^e éd. Paris. Société d'imprimerie et de librairie.
- FILON (Augustin). — Prosper Mérimée (grands écrivains français). Paris, Hachette, 1893.
- Mérimée et ses amis.
- CHAMBON (Félix). — Notes sur Mérimée. Paris, aux frais de l'auteur 1902.
- P. Mérimée (précédant « les Lettres inédites » Privately printed, 1900).
- TOURNEUX (Maurice). — P. Mérimée, comédienne espagnole et chanteur illyrien. (Dans « L'Age du romantisme »). Paris, Monnier, 1888.

- PLANCHE (Gustave). — Portraits littéraires, tome I.
SPOELBERCH DE LONVENJOUL (Vicomte Charles). — Prosper Mérimée. Ses œuvres complètes inscrites dans leur ordre chronologique de publication (dans Bibliographie et littérature). Paris, H. Daragon, 1903.
TOURNEUX (Maurice). — P. Mérimée, sa bibliographie. Paris, 1870.
LA BORDERIE (Arthur de). — La légende originale de la « Vénus d'Ille » (dans les « Archives historiques, artistiques et littéraires » T. 1). Paris, 1889-1890.
ROGER (Alexandre). — Manuscrit de la « Vénus d'Ille » de Prosper Mérimée. Paris, Techener, 1898.
VERNES (Maurice). — La Vénus d'Ille de Mérimée et une légende pieuse d'Abyssinie (Dans « la Revue politique et littéraire »), 23 octobre 1875.
LEMAITRE (Jules). — Prosper Mérimée (dans « Les Contemporains », L. IV).
DESPOIS (E.). — La littérature sous le second Empire ; P. Mérimée (dans « la Revue politique et littéraire »), 20 décembre 1873.
FAGUET (Emile). — Les amours des hommes de lettres.

Œuvres sur Balzac

- SURVILLE (M^{me} L.) (née Balzac). — Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance. Paris, Librairie nouvelle, 1858.
SPOELBERCH DE LONVENJOUL (Vicomte Charles). — Histoire des œuvres d'Honoré de Balzac, 2^e éd.

- augmentée d'un appendice. Paris, Calmann-Lévy, 1886.
- FAGUET (Emile). — Dix-neuvième siècle, 34^e édit. Paris, Société d'imprimerie et de librairie.
- LE BRETON (André). — Balzac, l'Homme et l'œuvre. Armand Colin, 1905.
- SANDARS (Mary-F.). — Honoré de Balzac. His Life and Writings. London-Murray, 1905.
- GAUTIER (Th.). — Honoré de Balzac. Paris, Charpentier, 1859.
- HANOTAUX (G.) et VICAIRÉ (G.). — La Jeunesse de Balzac, Balzac, imprimeur. Ferrand, 1904.
- GOZLEN (Léon). — Balzac intime. Nouvelle édition précédée d'une préface de J. Claretie. Paris, librairie illustrée.
- CHAMPFLEURY. — Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui. Paris, 1861.

Autres ouvrages consultés

- LECOMTE (L.-Henry). — Alexandre Dumas, 1802-1870. Sa Vie intime. Ses Œuvres. Paris, Tallendier, 1904.
- GLINEL (Charles). — Alexandre Dumas et son œuvre, notes biographiques et bibliographiques. Reims, Michaud, 1884.
- FITZGERELD (Perey). — Life and adventures of Alexandre Dumas. London, 1873.
- CLARETIE (Jules). — Petrus Borel, le lycanthrope. Sa Vie et ses Ecrits, sa Correspondance, poésies et documents inédits. Paris, Puicelourde, 1865.
- VICOMTE DE SPOELBERCH DE LOVENJOUL. — L'œuvre

- de Paul Féval, catalogue chronologique (dans « les Lundis d'un Chercheur »). Calmann-Lévy, 1894.
- GOURMONT (Remy de). — Promenades littéraires, 2 séries. Paris, Mercure de France.
- FRANCE (Anatole). — La vie littéraire, 4 vol. Paris, Calmann-Lévy.
- LACROIX (Paul). — Bibliophile Jacob (1806-1884). Paris, 1885.
- STUART (Esnie). — Charles Baudelaire and Edgar Poe : A literary affinity (dans le Nineteenth Century) July, 1893.
- GRÉLÉ (E.). — Jules Barbey d'Aurévilly. Caen, 1904-1907.
- MAILLARMÉ (S.). — Villiers de l'Isle-Adam (dans les « Divagations »). Paris, Charpentier, 1897.
- Edgar Poe. Ibidem.
-

Vu et admis à soutenance
le 29 mai 1908.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.

A. CROISSET

Vu : et permis d'imprimer
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris.

LIARD

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION.....	5
CHAPITRE I. — L'origine du conte fantastique...	9
CHAPITRE II. — Le conte fantastique chez Charles Nodier.....	35
CHAPITRE III. — Le conte fantastique chez Théophile Gautier.....	60
CHAPITRE IV. — Le conte fantastique chez Mérimée.....	82
CHAPITRE V. — Le conte fantastique chez Gérard de Nerval.....	91
CHAPITRE VI. — Le conte fantastique chez Balzac.....	107
CHAPITRE VII. — Le conte fantastique chez les autres écrivains romantiques.....	123
CHAPITRE VIII. — Conclusions.....	128
APPENDICE I.....	133
APPENDICE II.....	136
BIBLIOGRAPHIE.....	139

